

Friikit filmitähtinä?

Vammaisuus 1930–40-luvun Hollywoodissa

Hannele Vainikka

Pro gradu -tutkielma

Yleinen historia

Filosofian, historian, kulttuurin ja

taiteiden tutkimuksen laitos

Helsingin yliopisto

Huhtikuu 2017

Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty		Laitos – Institution – Department	
Humanistinen		Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author			
Hannele Vainikka			
Työn nimi – Arbetets titel – Title			
Friikit filmitähtinä? Vammaisuus 1930–40-luvun Hollywoodissa			
Oppiaine – Läroämne – Subject			
Yleinen historia			
Työn laji – Arbetets art – Level	Aika – Datum – Month and year	Sivumäärä – Sidoantal – Number of pages	
Pro gradu -tutkielma	Huhtikuu 2017	100 s. + liitteet 10 s.	
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tarkastelen tutkielmassani kolmea Hollywood-fiktioelokuvaprojektia sekä kuutta elokuvarooleihin valittua henkilöä. Näitä ovat Harry ja Daisy Earles sekä Violet ja Daisy Hilton elokuvassa Freaks (1932), Harold Russell elokuvassa The Best Years of Our Lives (1946) ja Susan Peters elokuvassa The Sign of the Ram (1948). Elokuvateollisuudessa vammattomat näyttelijät ovat usein näytelleet elokuvien vammaisten roolit, mutta kyseisissä elokuvissa vammaisten hahmoja esittävät vammaisiksi määritellyt ihmiset. Tavoitteenani on selvittää, miten vammaisuutta on käsitelty amerikkalaisissa aikalaiskeskusteluissa. Tutkimusaineistonani on elokuvien lisäksi elokuvaan pohjautunut kirjallisuus sekä sanoma-, aikakausi- ja elokuvalahtiä. Tutkielmassani tarkastelen lehtikirjoituksia sekä analysoin kuvamateriaalia käyttäen Rosemarie Garland Thomsonin neljää visuaalisen retoriikan mallia. Lisäksi tarkastelen elokuvien tekoprosessia sekä elokuvien saamia arvosteluja liittäen ne aikakausiinsa, jolloin freak show -ilmiön suosio hiipui, useat toisessa maailmansodassa maataan puolustaneet miehet olivat vammautuneet ja vammaisten naisten oli vaikea työllistyä.</p> <p>Tutkielmani osoittaa, että kääpiöiksi ja friikeiksi kutsuttujen Earlesien pienuutta korostettiin sekä lehtikirjoituksissa että -kuvin. Myös siamilaisina kaksosina pidetyistä Hiltoneista kirjoitettiin viihteellisesti, mutta molempia sisaruskaksikkoa myös patologisoitiin. Amputoiduksi veteraaniksi kutsuttua Russellia puolestaan normalisoitiin ja Hollywood-näyttelijänä tunnettua ja rampana pidettyä Petersiä pidettiin edelleen lahjakkaana näyttelijänä. Tutkielmastani myös ilmenee, että Earleseista ja Hiltoneista julkaistiin kokovartalokuvia, kun taas Russellin ja Petersin vammaa ja heidän käyttämiään apuvälineitä harvemmin esitettiin lehtikuvissa, vaikka lehtikirjoituksissa ne usein mainittiin. Garland Thomsonin visuaalisen retoriikan mallit toimivat tutkielmassani vammaisista otettujen valokuvien tulkinnan käyttökelpoisina apuvälineinä, joskin kuvien kontekstointi edellyttää muutakin tutkimuskirjallisuutta.</p> <p>Lisäksi tarkasteluni osoittaa, että jokaisen elokuvan vastaanottoon vaikutti se, että elokuvissa näytelleitä ihmisiä pidettiin vammaisina. Freaks-elokuvan arvosteluissa eroteltiin harvoin elokuvan friikkejä ja heitä näytelleitä ihmisiä toisistaan ja heidän roolisuuorituksiaan ei enimmäkseen arvioitu. Russell ja hänen esittämänsä elokuvahahmo sekoittuivat usein toisiinsa ja kriitikot sekä pitivät että eivät pitäneet Russellia näyttelijänä. Monet elokuvakriitikot olivat toivoneet näkevänsä Petersin jälleen valkokankaalla ja he kehuivat hänen näyttelemistään elokuvassa, mutta he eivät pitäneet hänen esittämästään hahmosta. Vaikka vammaisuus on historiantutkimuksessa usein nähty osana medikaalihistoriaa, tutkimukseni osoittaa, että vammaisuutta kannattaa tarkastella myös medikaalisten instituutioiden ulkopuolella.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords			
Vammaisuus, elokuva, asenteet, aikalaiskritiikki, Yhdysvallat			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited			
Keskustakampanuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
1.1 Johdatus aiheeseen ja tutkimuskysymys	1
1.2 Tutkimani henkilöt ja elokuvat	3
1.3 Käsitteet	4
1.4 Tutkimusaineisto ja tutkimusmenetelmät	5
2. ”Voiko täysikasvuinen nainen todella rakastaa kääpiötä?” Harry ja Daisy Earles sekä Violet ja Daisy Hilton ja <i>Freaks</i> (1932)	8
2.1 Kultaiset kannukset	8
2.2 Freak show’n näyttämöillä.....	12
2.3 Friikit glamour-studiolla	16
2.4 Kuvassa Earlesin ja Hiltonin sisarukset	23
2.5 Elokuvan vastaanotto	25
3. Selluloiditerapiasta maineeseen. Harold Russell ja <i>The Best Years of Our Lives</i> (1946)	34
3.1 Paluu kotiin	34
3.2 Harold Russellin tie Hollywoodiin	37
3.3 Vammaisuutta kohtaamassa, katsomassa ja esittämässä	43
3.4 Elokuvan vastaanotto	48
4. Huomisen tähti. Susan Peters ja elokuva <i>The Sign of the Ram</i> (1948).....	57
4.1 Tähteys vaakalaudalla	57
4.2 Roolihahmon etsintää.....	63
4.3 Hollywood-rakkautta	68
4.4 Pysäyttämätön matroona	71
4.5 Elokuvan vastaanotto	77
5. Yhteenveto	84
Lähdeluettelo.....	90
Kuvaliitteet.....	101

1. Johdanto

1.1 Johdatus aiheeseen ja tutkimuskysymys

Kuvittele mielessäsi 1930–40-luvun Hollywood. Filmitähtikasvoja, eeterisen kauniita naisia, fiiniin pukuun sonnustautuneita herrasmiehiä ja runsaasti glamouria. Elokuvia, joissa luodaan sensuelleja katseita, ilmeitä, eleitä. Niitä, joissa liikutaan yltäkyläisissä interiööreissä ja näkymissä, ja joissa silkkimäiset iltapuvut hulmuavat, korut kimaltelevat. Siihen ei kuulu mies, jolla ei ole käsiä. Ei siamilaisia kaksosia tai kääpiötä. Unelmatehtaassa ei ole pyörätuoleja tai käsiproteeseja, ei ainakaan ihmisiä, jotka käyttävät niitä parrasvalojen sammuttuakin. Siihen ei liity vammaisuus. Katsokaamme asiaa tarkemmin.

Tämä pro gradu -tutkielman aihepiiri sai alkunsa *Freaks* -elokuvasta (1932), jonka kiertävän sirkuksen kummajaisten joukko oli ristiriidassa käsityksiini paitsi studiokauden Hollywood-elokuvista myös elokuvakulttuurista, jonka parissa olen elänyt, sillä fiktioelokuvissa ei ole tapana näyttää ”todellista” vammaisuutta. Tästä heräsi kiinnostukseni tarkastella asiaa lähemmin. Kuten Petra Kuppers on todennut, vammattomien näyttelijöiden vammaisuuden esitykset dominoivat elokuvateollisuudessa ja usein vammaisen henkilön näyttelemistä ihaillaan alalla. Esimerkiksi monet näyttelijät ovat saaneet Oscar-palkinnon näytellessään vammaista hahmoa.¹ Kyseinen tapa on kuitenkin herättänyt kritiikkiä. Esimerkiksi vammaisaktivistit vastustivat paitsi *Me Before You* -elokuvan (2016) sisältöä myös sitä, että halvaantuneen miehen pääosaan oli valittu vammaaton näyttelijä. Lisäksi näyttelijät, joilla on vammoja, ovat toivoneet saavansa enemmän rooleja.²

Lennard Davisin mukaan valkoihoinen yleisö arvosti valkoihoisten näyttelijöiden mustaihoisten hahmojen esityksiä teattereissa ja elokuvissa aina 1930-luvulle saakka. Asenteiden muuttuessa värillisiä ihmisiä kohtaan niin sanottu ”blackface”-käytäntö hiipui 1950- ja 1960-lukujen aikana.³ Kun katsomme elokuvia, voimme huomata, etteivät käytännöt vammaisten hahmojen esittämisestä

¹ Kuppers 2007, 80–81. Eri vuosikymmenten aikana Oscar-palkintoja saaneita näyttelijöitä ovat mm. Eddie Redmayne: *The Theory of Everything* (2014), Jamie Foxx: *Ray* (2004), Tom Hanks: *Forrest Gump* (1994), Al Pacino: *Scent of a Woman* (1992), Daniel Day-Lewis: *My Left Foot* (1989), Dustin Hoffman: *Rain Man* (1988), Jon Voight: *Coming Home* (1978), Patty Duke: *The Miracle Worker* (1962) ja Jane Wyman: *Johnny Belinda* (1948). Kuppers 2007, 81; IMDb-tietokanta.

² Esim. Merry 2016, elektroninen julkaisu; Anderson 2016, elektroninen julkaisu.

³ Davis 2013, 38.

ole muuttuneet samalla tavalla. Davis esittää, että elokuvankatsojalle onkin keskeistä se, että vammaiselta näyttävä henkilö on tietokonegrafiikan, maskeerauksen sekä proteesien taian tulosta ja ja on vammaton näyttelijä, eikä vammainen ihminen todellisuudessa.⁴ Tobin Siebers on puolestaan verrannut vammattomien näyttelijöiden vammaisten esityksiä miesten näyttelemiin naisrooleihin. Siebers on esittänyt, että ”vammaisuus-dragissa” (*disability drag*) katsojan kokemus liioittelusta ja esityksestä on molemmissa samanlainen, vaikka yleisö ei tätä useinkaan huomaa. Kun vammattomat korvaavat mahtipontisilla esityksillään vammaiset, se tekee Siebersin mukaan vammaisuudesta näkymätöntä. Vammaisuus ei siten ole yleisölle todellista vaan teeskenneltyä.⁵ Entäpä kun vammaisuus ei olekaan ollut taiottua tai teeskenneltyä vaan todellista ja näkyvää?

Douglas C. Baynton on todennut, että ”vammaisuutta on kaikkialla historiassa, kun sitä alkaa etsiä, mutta se loistaa poissaolollaan kirjoittamistamme historioista.”⁶ Myös Paul K. Longmore ja Lauri Umansky ovat huomauttaneet, että historioitsijat ovat pitkälti vältelleet vammaisten ja vammaisuuden tutkimista historian eri osa-alueilla, medikaalihistoriaa (*medical history*) lukuun ottamatta. Longmore ja Umansky ovat otaksuneet, että tutkijat ovat nähneet vammaisuuden lääketieteellisenä asiana, eivätkä ole tulleet tarkastelleeksi vammaisuuden sosiaalisia, kulttuurisia tai poliittisia puolia tai vammaisia ihmisiä muissakin sosiaalisissa ympäristöissä kuin medikaalisissa instituutiossa. Heidän mukaansa vammaisuus ei kiinnity pelkästään yksilön ruumiiseen vaan myös sosiaalisiin ja kulttuurisiin tekijöihin, mitä uudessa vammaisuuden historiassa (*New disability history*) ja vammaistutkimuksessa (*Disability studies*) nostetaan esille.⁷ Vammaisuuden havainnoiminen medikaalisena, kuten patologisena tai yksilön henkilökohtaisena tragediana, on länsimaissa silti yleistä.⁸ Daniel Blackie on vammaisuuden historiaa tutkiessaan todennut, kuinka vaikeaa, mutta tärkeää on päästää irti medikaalisesta mallista ja arvioida vammaisuuden käsityksiä uudelleen.⁹

Tässä pro gradu -tutkielmassani tarkastelen kolmea Hollywood-fiktioelokuvaprojektia sekä kuutta elokuva-rooleihin valituksi tullutta henkilöä. Kyseessä olevat elokuvat ilmestyivät 1930–1940-luvuilla. Tutkimuskysymykseni on: kuinka vammaisuutta käsiteltiin amerikkalaisissa aikalaiskeskusteluissa kyseisissä tutkimustapauksissa? Yksityiskohtaisempia alakysymyksiäni ovat:

⁴ Davis 2013, 40, 42. Davis on sitä mieltä, että vammaisten näyttelijöiden tulisi voida näytellä paitsi vammaisten myös vammattomien rooleja. Davis 2013, 42.

⁵ Siebers 2008, 114–116.

⁶ Baynton 2001, 52. ”Disability is everywhere in history, once you begin looking for it, but conspicuously absent in the histories we write.”

⁷ Longmore & Umansky 2001, 7–9, 19.

⁸ Esim. Blackie 2010, 20; Longmore 2003, 1, 48.

⁹ Blackie 2010, 170–171.

miksi ja miten vammaisina pidetyt henkilöt päätyivät elokuviin, minkälaisia käsityksiä ja asenteita vammaisiksi luokiteltuihin elokuvanäyttelijöihin kohdistettiin ja mistä syistä, miten heitä kuvattiin sekä sanallisesti että visuaalisesti sekä kuinka elokuvat vastaanotettiin Yhdysvalloissa niiden ilmestymisajankohtina?

1.2 Tutkimani henkilöt ja elokuvat

Harry Earles (Kurt Schneider, 1902–1985) esitti yhtä päähenkilöä, kääpiö-Hansia (*Dwarf*), Tod Browningin elokuvassa *Freaks*, joka perustui löyhästi Tod Robbinsin novelliin *Spurs*. Harryn sisko Daisy Earles (Hilda E. Schneider, 1907–1980) näytteli Hansin kihlattua Friedaa. Elokuvan sivurooleissa olivat Violet ja Daisy Hilton (1908–1969) siamilaisina kaksosina (*Siamese twins*). Elokuvassa kääpiöfriikki-Hans rakastuu ”kauneimpaan koskaan näkemäänsä isoon naiseen”, trapetsitaitelija Cleopatraan. Pari avioituu Hansin entisen kihlatun, kääpiö-Friedan varoituksista huolimatta. Ei-friikki Cleopatra on kiinnostunut vain Hansin varallisuudesta ja alkaa myrkyttää häntä jo häätöjuhliissa rakastajansa, voimamies Herculeksen kanssa. Siamilaiden kaksosten Daisy menee naimisiin sirkusväkeen kuuluvan Roscoen kanssa ja Violet kihlautuu. Friikkien keskinäisen lain mukaan jos loukkaa yhtä, loukkaa heitä kaikkia. Friikkien päästyä selville Cleopatran ja Herculeksen aikeista, he hyökkäävät heitä kohti eräänä myrskyisenä yönä. *Freaks* sai ensi-iltansa Yhdysvalloissa helmikuussa 1932.

Harold Russell (1914 Kanada – 2002 Yhdysvallat) näytteli sivuroolissaan sotaveteraania elokuvassa *The Best Years of Our Lives*. Elokuva kertoo kolmen toisen maailmansodan veteraanin vaikeuksista sopeutua elämään sodan jälkeen. Russellin esittämä merimies-insinööri Homer palaa kotikaupunkiinsa vanhempiensa luo. Hänen molemmat kätensä on amputoitu sodan aikana. Homer on jo tottunut käyttämään kyynärvarsien tilalla olevia ”proteesikoukkuja”, mutta kohtaa sodan jälkeen niin omaisten, tuttujen kuin tuntemattomien katseita ja kommentteja, joita proteesit ihmisissä herättävät. Homer tapaa jälleen myös kihlattunsa, mutta on epävarma suhteen jatkumisesta vammautumisensa takia. Elokuvan käsikirjoitus laadittiin MacKinlay Kantorin romaanin *Glory for Me* pohjalta ja sen New Yorkin ensi-ilta oli marraskuussa 1946.

Näyttelijä Susan Petersin (Suzanne Carnahan, 1921–1952) viimeiseksi elokuvaksi jäi Margaret Fergusonin samannimiseen romaaniin perustuva elokuva *The Sign of the Ram*. Peters esittää

pyörätuolia käyttävää runoilijaa nimeltä Leah St. Aubyn, joka on kolmen lapsen äitipuoli. Leah kuvittelee, että hänen aviomiehellään on suhde Leahin henkilökohtaisen sihteerin kanssa. Hänen lääkäriinsä esittää, että Leahilla on pakkomielle, joka on tyypillistä niille, jotka ovat syntyneet horoskooppi oinaan merkissä. Leah valehtelee ja yrittää pilata lähipiirinsä suhteita. Lopulta Leah uskoo perheensä hylänneen hänet ja heittäytyy kallion jyrkänteeltä mereen. Elokuva julkaistiin Yhdysvalloissa maaliskuussa 1948.

1.3 Käsitteet

Työni keskeisiä käsitteitä ovat *vammainen* ja *vammaisuus*. Käsitteiden määrittelyssä käytän kahta erilaista teoriaa, vammaisuuden sosiaalista sekä vammaisuuden kulttuurista mallia, toisiaan täydentävinä. Sosiaalisen mallin mukaisesti erotan elimellisen vamman (*impairment*), kuten raajan puuttumisen vammaisuudesta (*disability*) sosiaalisena ilmiönä. Vammaisuuden kulttuurisen mallin mukaisesti tutkin sitä, kuinka kulttuurissa vammaisuus-kategorialla kerrotaan ja tulkitaan maailmaa ja kuinka vammaisuuden kuvauksilla luodaan ja muokataan kulttuuria.¹⁰ Tässä tutkielmassa tarkastelen pääosin fyysistä vammaisuutta.

Tutkielmassani käytän myös käsitteitä *vammattomuus* ja *normaalius*. Douglas C. Bayntonin mukaan normaaliuden käsitteen syntymiseen 1800-luvun puolivälissä vaikutti muun muassa teollistuminen sekä evoluutioteorian, sosiaalitieteen ja tilastotieteen kehittyminen. Kyseisen käsitteen avulla väestöä on mitattu, kategorisoitu ja johdettu (*managing*). Bayntonin mukaan normaalin ihmisen vastapuoleksi tuli puutteellinen (*defective*) ihminen. Lennard J. Davis on puolestaan esittänyt, että normin käsitteestä seurasi poikkeavuuden tai äärimmäisyyden käsite. Davis näkeekin, että ”yhteiskunnassa, jossa on olemassa normin käsite, vammaisia pidetään poikkeavina”.¹¹ Tutkielmassani tarkoitan niin vammaisuudella, vammattomuudella kuin normaaliudella käsityksiä, jotka määrittyvät historiallisesti ja kulttuurisesti. Nämä käsitteet eivät ole täysin selvärajaisia.

Lisäksi olennainen käsite työssäni on *friikki*. Fyysisesti poikkeavia ihmiskehoja on esitelty jo antiikin ajoista lähtien, mutta satunnaisesta käytännöstä muodostui Yhdysvalloissa kaupallistettu massakulttuuri ja viihdemuoto 1800-luvulla P. T. Barnumin johdolla. Poikkeavuuksien näyttämöinä

¹⁰ Vammaisuuden medikaalisen, sosiaalisen ja kulttuurisen mallin eroista. Esim. Siebers 2008, 25, 73–75; Schipper & Moss 2011, 3–4; Snyder & Mitchell 2006, 5–11.

¹¹ Baynton 2001, 35–35; Davis 2006, 3, 6.

toimivat niin museot, tivolit, huvipuistot, vaudeville-teatterit kuin sirkusten side show't.¹² Tutkimuskirjallisuudessa friikki on määritelty eri tavoin, mutta tässä tutkielmassani painottuu Rachel Adamsin määritelmä. Adams esittää, että friikki tuotetaan eleillä, asuilla ja esittämisellä, eikä se ole synnynnäinen ominaisuus.¹³ Friikillä tarkoitankin rakennettua ja tuotettua esiintymishahmoa. *Kääpiö*-sanaa pidetään nykyisin negatiivisena ilmauksena. Tässä tutkielmassani kyseinen sana kiinnittyy historialliseen ilmiöön sekä historialliseen stereotypiaan, joten kääpiöllä tarkoitan freak show'n esiintyjähahmoa, elokuvan roolihahmoa sekä ihmistä, josta kyseistä termiä on käytetty ajan yhteiskunnassa ja kulttuurissa.

Tarkastellessani tutkittavista henkilöistä ja elokuvista julkaistua kuvamateriaalia lehdissä, kuvien tulkinnassa käytän apuvälineenä Rosemarie Garland Thomsonin kategorioita vammaisista ihmisistä otetuista valokuvista. Garland Thomson on jakanut artikkelissaan "Seeing the Disabled. Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography" populaarit vammaisten representaatiot neljään visuaalisen retoriikan malliin: ihmeelliseen (*wondrous*), sentimentaaliseen (*sentimental*), eksoottiseen (*exotic*) ja realistiseen (*realistic*) malliin. Garland Thomsonin mukaan vanhin tapa esittää vammaisuutta on ihmeellisen mallin mukainen visuaalinen retoriikka, jossa katsoja katsoo kuvan henkilöä ylöspäin, ihaillen ja inspiroituen. Samalla se vieraannuttaa katsojan vammaisesta henkilöstä. Sentimentaalisen visuaalisen retoriikan mallissa vammaisen henkilö on puolestaan katsojan alapuolella, uhrina tai apua tarvitsevana kärsijänä. Eksoottisen visuaalisen retoriikan mallissa vammaisen ihminen on katsojalle vieras tai outo (*alien*) ja kuvan kohteesta on voitu luoda sensaatiomainen, eroottinen tai viihdyttävä. Realistisen visuaalisen retoriikan mallissa vammaisuutta normalisoidaan ja minimoidaan. Tässä mallissa katsoja saattaa samaistua kuvan kohteeseen.¹⁴ Tutkielmassani Garland Thomsonin neljä mallia eivät silti toimi tiukkoina raameina vaan kuvatulkintaa avartavina työkaluina.

1.4 Tutkimusaineisto ja tutkimusmenetelmät

Freaks-elokuvan tekovaiheita ja vastaanottoa ovat tutkineet David J. Skal ja Elias Savada teoksessaan *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning: Hollywood's Master of the Macabre* sekä Robin Larsen ja Beth A. Haller tutkimusartikkelissaan *Public Reception of Real Disability: The Case of*

¹² Adams 2001, 10–11; Gerber 1992, 57–58.

¹³ Adams 2001, 6, 14.

¹⁴ Garland Thomson 2001, 335–346.

Freaks. Lisäksi *Freaks*-elokuvaa ja freak show -ilmiötä on käsitellyt muun muassa Rachel Adams teoksessaan *Side Show U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. Näissä *Freaks*-elokuvan tutkimuksissa on vähemmälle huomiolle jäänyt elokuvan friikeiksi valittujen ihmisten tarkastelu. Tätä näkökulmaa avaa esimerkiksi Susan Santha Kernsin väitöskirja *Propagating Monsters: Conjoined Twins In Popular Culture*, jossa Kerns on tarkastellut siamilaisina kaksosina kuuluisiksi tulleita henkilöitä.

Sarah Kozloff on puolestaan tutkinut *The Best Years of Our Lives* -elokuvaa samannimisessä teoksessaan ja David A. Gerber on artikkeleissaan tarkastellut Harold Russellia sekä elokuvan Homeria. *Best Years* -elokuvaa ja Russellia on käsitelty Yhdysvalloissa ja Britanniassa varsin monipuolisesti niin elokuvahistorian, Amerikan historian, maskuliinisuuden tutkimuksen kuin vammaistutkimuksen alueilta.

Kirk Crivello on kirjoittanut Susan Petersin elämästä naisnäyttelijöistä kertovassa kirjassaan *Fallen Angels: The Lives and Untimely Deaths of Fourteen Hollywood Beauties*. *The Sign of the Ram* -elokuvaa on tarkasteltu pääosin erilaisissa filmografioissa, kuten Charles P. Mitchellin teoksessa *Filmography of Social Issues: A Reference Guide*. Kaikista kolmesta elokuvaprojektista *The Sign of the Ram* on jäänyt vähimmälle tarkastelulle. Tutkimuskirjallisuuden niukkuudesta huolimatta olen pitänyt tärkeänä, että tutkielmassani on sekä miehiä että naisia molemmilta vuosikymmeniltä. Lisäksi käyttämässäni tutkimuskirjallisuudessa ei yhdessäkään ole tarkasteltu kaikkia kolmea elokuvaprojektia ja valitsemiani henkilöitä.

Lähdeaineistona käyttämässäni elokuvien julkaisuissa on huomioitava se, etteivät ne ole täysin samanlaisia, joita aikalaisyleisö on nähnyt, mutta kyseessä on elokuvakopio, joka on tutkimukseen käytettävissä. Lisäksi aikalaisyleisö ja kriitikot ovat voineet nähdä esimerkiksi *Freaks*-elokuvasta erilaisia versioita, sillä elokuvaa leikattiin ilmestymisajankohtanaan ainakin pariin otteeseen. Työni ulkopuolelle olen kuitenkin rajannut 1940-luvulla *Freaks*-elokuvaa levittäneen Dwain Esperin version, jossa on käytetty alkutekstiä, kuten myös Esperin elokuvamainokset.¹⁵ Elokuvien lisäksi aineistooni kuuluu elokuvien pohjana toiminut kirjallisuus.

Näiden lisäksi tutkielmassani käytän lähdeaineistona sanoma- ja aikakauslehtiä, joista keskeisimpiä ovat *The New York Times* sekä *The Washington Post*. Lisäksi aineistooni kuuluu elokuvalehtiä, joihin

¹⁵ Elokuvan alkutekstistä esim. Adams 2001, 71.

lukeutuu niin elokuvissa kävijöille suunnattuja julkaisuja, kuten niin kutsuttuja fan magazine -lehtiä kuin elokuva-alalla toimineille kohdennettuja julkaisuja. Näistä esimerkkeinä ovat *Modern Screen* ja *Variety*. Tarkastelen lehtiaineistossa kirjoitettua aineistoa aina juorupalstoista elokuvakritiikkeihin. Työssäni en lähde niinkään arvioimaan julkaisuissa esitettyjen tietojen paikkansapitävyyttä vaan sitä, minkälaisia asioita, tarinoita ja väitteitä niissä esitetään ja mahdollisesti mistä syistä.

On silti todettava, että monitahoinen lehtiaineisto sisältää lähdekriittisiä pulmia. Esimerkiksi Anthony Slide on esittänyt, että elokuvateollisuus ja fan magazine -julkaisut kytkeytyivät toisiinsa, ruokkien toinen toistaan. Elokuvalehdet saivat lehtiinsä sisältöä päästessään tekemään lehtijuttuja sekä tähdistä että elokuvaprojekteista, ja Hollywood sai puolestaan lehdistä tärkeän julkisuus- ja mainontakanavan. Fan magazine -lehtien kirjoittajien, elokuvanäyttelijöiden ja studioiden väliset suhteet kietoutuivatkin toisiinsa, vaikka julkaisut eivät olleet Sliden mukaan täysin elokuvastudioiden alaisuudessa. Vaikka kirjoittaja olisi ollut tähden tai studion työntekijä, sitä ei lehden lukijoille suoraan kerrottu. Tämän lisäksi lehdissä kirjoittajaksi nimetty henkilö ei välttämättä itse kirjoittanut lehti uutisiaan ja tarinoitaan. Esimerkiksi tunnettuina juorukolumnisteina pidetyt Hedda Hopper ja Louella Parsons eivät olleet elokuvastudioiden vaikutusvallan alla, mutta Sliden mukaan Hopper osasi onkia tarinoita esiin, muttei pystynyt tuottamaan tekstiä ilman ulkopuolisen apua ja Parsonsilla oli puolestaan henkilökuntaa, joka kirjoitti hänen artikkeleitaan ja juorukolumnejaan.¹⁶ Tässä tutkielmassani olen päättänyt esittämään lehdissä olevat tekstit niiden kirjoittajien nimillä, jotka lehtiin on painettu, vaikkei tekstin todellinen kirjoittaja olisikaan vastaava henkilö.

Ari Kivimäki on esittänyt, että elokuva-arvostelut ovat pätevä lähdemateriaali elokuvan vastaanottoa tutkittaessa. Kivimäen mukaan elokuvakritiikin avulla voidaan hahmottaa paitsi elokuvakulttuuria myös ajan yhteiskunnassa olleita virtauksia. Siten elokuva-arvostelut eivät kerro vain siitä, mitä mieltä yksittäisestä elokuvasta on oltu vaan myös siitä, kuinka elokuvakritikko on sijoittanut elokuvan ajan kulttuuriin ja yhteiskuntaan sekä kuinka kriitikko on välittänyt arvoja ja ”ideologisia merkityksiä” lukijoilleen ja pyrkinyt vaikuttamaan heidän mielipiteisiinsä.¹⁷ Tässä tutkielmassani tarkastelen paitsi kritikoiden mielipiteitä elokuvista myös heidän näkemyksiään vammaisuudesta.

¹⁶ Slide 2010, 7–8, 151.

¹⁷ Kivimäki 2002, 283–284, 286–287.

2. ”Voiko täysikasvuinen nainen todella rakastaa kääpiötä?” Harry ja Daisy Earles sekä Violet ja Daisy Hilton ja *Freaks* (1932)

2.1 Kultaiset kannukset

Häpeäksemme esitämme valkokankaallamme [...] kaikkein huonoimman elokuvan, mitä koskaan on tehty! Älä tule katsomaan sitä! Ja varmista, ettei mitään jää näkemättä!¹⁸

Näin Capitol-teatteri mainosti elokuvaohjaaja Tod Browningin uusinta elokuvaa vuonna 1932 Wisconsin osavaltiossa. Browningilla oli ollut takanaan menestystä saavuttanut *Dracula* (1931), kun hän kesäkuussa 1931 aloitti työnsä Metro-Goldwyn-Mayerin Hollywood-studiolla. MGM oli tähän aikaan tunnettu glamourin täyteisistä ja tähtinäyttelijöillä roolitetuista elokuvista. Studion tuottajan Irving Thalbergin Browningille tarjoama elokuvaprojekti fiktiivisestä ranskalaisesta mestarivarkaasta ei herättänyt ohjaajassa innostusta. Sen sijaan Browning halusi tehdä Tod Robbinsin *Spurs*-novelliin perustuvan elokuvan, jota hän oli kehittänyt ensimmäisen kerran vuonna 1927. MGM oli ostanut oikeudet Robbinsin tarinaan jo 1920-luvun puolivälissä, mutta se oli pian hyllytetty liian omituisena.¹⁹

Spurs-novellissa ranskalaisen sirkuksen ärtyisä ja egoistinen kääpiö Jacques Courbé rakastuu amatsonimaiseen, pitkään ja vaaleaan, satulattomaan ratsastajaan Jeanne Marieen. Vaikka tämä nainen on rakastunut sirkuksen Romeoon, Simon Lafleuriin, hän päättää mennä naimisiin kääpiön kanssa, joka on perinyt suuren omaisuuden. Heidän häätjuhlassaan kummajaisvieraat juopuvat, kuten myös sulhanen. Itkevä Jeanne Marie kantaa pikku apinaksi kutsumansa Courbén olkapäillään häätjuhlista heidän kartanolleen. Tähän päättyy ikuisesti loukkaantuneen Courbén rakkaus morsiantaan kohtaan. Jeanne Marie oli kuvitellut avioliittoaan tilapäiseksi, sillä kääpiöt eivät eläisi vanhoiksi. Hän ei ole onnistunut myrkyttämään Courbéa, eikä ole päässyt palamaan rakastajansa luo.²⁰ Eräänä päivänä Jacques Courbé tulee susikoiransa kanssa yllättämään Jeanne Marien ja Simon Lafleurin:

¹⁸ Elokuvamainos, *Motion Picture Herald* 13.8.1932, 53. ”With shame our screen unfolds [...] the worst picture ever made! Don’t see it! And be assured you have missed nothing!”

¹⁹ Skal & Savada 1995, 161, 163; Larsen & Haller 2002, 165.

²⁰ Robbins (1926) 2005.

No niin, minä löydän sinut näin, arvoisa rouva!” herra Jacques Courbé sanoi viimein. ”On onni, että minulla on täällä sotaratsu, joka voi vainuta viholliseni yhtä hyvin kuin saada heidät myös kiinni ulkosalla. Ilman häntä minulla olisi voinut olla vähän vaikeuksia löytää sinut. No, pikku suunnitelma on paljastunut. Löydän sinut ja rakastajasi!”. ”Simon Lafleur ei ole rakastajani!”, hän itki. ”En ole nähnyt häntä kertaakaan sen jälkeen kun avioiduin kanssasi ennen kuin vasta tänään! Vannon sen!”. ”Kertakin on liikaa”, kääpiö sanoi tuimasti. ”Sitä varomatonta tallipoikaa täytyy kurittaa!”. ”Voi, säästä hänet!”, Jeanne Marie aneli. ”Älä vahingoita häntä, rukoilen sinua!”.²¹

Jeanne Marien pakoyritys päättyi kääpiön koiran raadellessa hänen rakastajansa kuoliaaksi. Novellin lopussa kääpiö kehuu, kuinka hän on kultaisilla kannuksillaan ajanut pahan hengen ulos naisesta, Jeanne Mariesta, joka on joutunut loputtomasti tarpomaan pitkin katuja kääpiö harteillaan.²²

Novellin pohjalta yksi tai useampi käsikirjoittaja työsti elokuvan käsikirjoitusta viisi kuukautta.²³ Tarina ja hahmot muuttuivat merkittävästi, sillä elokuvan kääpiö-Hans oli sympaattinen novellin Jacques Courbéen verrattuna ja Jeanne Mariesta muotoutui Hollywood-blondimainen Cleopatra. Idea kolmiodraamasta, rahasta naimisiin menevästä naisesta, olkapäillä kantamisesta, hääjuhlasta, myrkyttämisestä sekä naisen rakastajan kovasta kohtalosta siirtyivät valkokankaalle toisenlaisessa kontekstissa. Novellin kääpiötä lukuun ottamatta yksikään tarinan friikkiahmo ei päätenyt elokuvaan, mutta sen sijaan toisenlaiset friikit saivat elokuvassa enemmän näkyvyyttä ja heitä oli myös määrällisesti enemmän kuin novellissa.

Sirkus oli vetänyt Browningia puoleensa jo nuorena, sillä hän karkasi kotoaan kuusitoistavuotiaana liittyäkseen kiertävään sirkukseen. Samalla kun sirkuselämä oli kuin pakoa konventionaalisesta elämästä ja velvollisuuksista, se Jon Towlsonin mukaan tutustutti Browningin sosiaalisesti ulkopuolisiin, sirkuksen erilaisiin esiintyjiin.²⁴ Sirkus, side show ja fyysinen vammaisuus toistuivat Browningin elokuvissa jo varhain, ja usein hänen elokuvissaan näytteli hyvin muuntautumiskykyinen

²¹ Robbins (1926) 2005, 14–15. “So I find you thus, madame!”, M. Jacques Courbé said at last. “It is fortunate that I have a charger here who can scent out my enemies as well as hunt them down in the open. Without him, I might have had some difficulty in discovering you. Well, the little game is up. I find you with your lover!”. “Simon Lafleur is not my lover!”, she shobbed. “I have not seen him once since I married you until to-night! I swear it!”. “Once is enough”, the dwarf said grimly. “The imprudent stable boy must be chastised!”. “Oh, spare him!” Jeanne Marie implored. “Do not harm him, I beg of you!”

²² Robbins (1926) 2005.

²³ Skal & Savada 1995, 164.

²⁴ Towlson 2014, 24.

näyttelijä Lon Chaney.²⁵ Vaikka freak show't jatkuivat aina 1960-luvulle asti, *Freaks*-elokuvan työstämisen aikaan ilmiö oli kääntynyt jo laskuun, kun uudet viihdemuodot saivat jalansijaa ja yleisön näkemykset siitä, mikä on kunniallista viihdettä, muuttuivat.²⁶ Lisäksi sirkusaiheiset elokuvat nähtiin osin jo vanhanaikaisina.²⁷

Myös ihmisten käsitykset friikeistä ja vammaisuudesta olivat murroksessa. Paikallisten ”rumuuslakien” (*ugly laws*) mukaan rumat ihmiset uhkasivat normaaleiden amerikkalaisten terveyttä ja mielenrauhaa ja heidän tuli siirtyä julkisen katseen ulottumattomiin. Eri osavaltioiden ja kaupunkien lait saattoivat myös kieltää epämuodostuneiden, rampojen tai rumentavien henkilöiden näytteille asettamisen kaupallisessa tarkoituksessa (*anti-freak law*).²⁸ Rotuhygieenisen liikkeen kasvaessa vammaisuudesta tuli myös uhka amerikkalaiselle rodulle. Ihmisissä, joissa nähtiin fyysisiä tai psyykkisiä eroavuuksia tai joita ei muutoin pidetty normaaleina, esitettiin olevan rotua heikentäviä taipumuksia tai geenejä.²⁹ Rotua huonontavien ihmisten määrän kasvun rajoittamisen keinoihin kuului esimerkiksi henkilöiden eristäminen laitoksiin ja ihmisten sterilisointi vastoin heidän omaa tahtoaan.³⁰ Kun käsitys ihmisten erilaisuudesta medikalisoitui, friikkejä ei enää pidetty eksoottisina kuuluisuuksina vaan epänormaaleina tai sairaina ihmisinä.³¹ Aimee Medeiros on silti huomauttanut, että friikkien medikalisointi eteni hitaasti ja epätasaisesti.³²

MGM:n elokuvastudiolla haettiin *Freaks*-elokuvan rooleihin näyttelijöitä. Thalberg oli suunnitellut Cleopatran osaa Myrna Loylle, joka oli studion nouseva tähti.³³ Loy kieltäytyi osasta, kun hänelle koe-esiintymisessä selvisi, että hänen vastapuolenaan olisi kääpiö.³⁴ Aikakauden suurelle tähdelle, Jean Harlow'lle, Thalberg oli puolestaan suunnitellut hylkeenkouluttaja Venuksen roolia, mutta tuottaja lopulta luopui ajatuksesta, että *Freaks*-elokuvassa olisi tähtinäyttelijöitä. Skal ja Savada arvelevat, että Thalberg aavisti mahdollisia ongelmia. Lopulta Leila Hyams sai Venuksen roolin ja Cleopatran osaan valittiin venäläistaustainen Olga Baclanova. Miespääosiin kiinnitettiin Wallace Ford sirkusklovni Phrosoksi ja brittiläinen Henry Victor voimamies Herculesin rooliin.³⁵ Samaan aikaan elokuvaan etsittiin friikkejä.

²⁵ Norden 1994, 82–84.

²⁶ Adams 2001, 62–63; Bogdan 1996, 23.

²⁷ Larsen & Haller 2002, 165.

²⁸ Schweik 2009, 101.

²⁹ Larsen & Haller 2002, 171; Bogdan 1996, 34.

³⁰ Bogdan 1996, 34; Schweik 2009, 67–68.

³¹ Larsen & Haller 2002, 171; Bogdan 1996, 33.

³² Medeiros 2016, 48.

³³ Skal & Savada 1995, 166.

³⁴ Leider 2011, 87–88.

³⁵ Skal & Savada 1995, 166.

Freaks-elokuvan näyttelijöiden valinnasta vastannut Ben Piazza haki frikkiesiintyjä ympäri Amerikkaa vuoden 1931 lopulla. Esimerkiksi lokakuussa elokuvalehti *Film Daily* kirjoitti Piazzan saapuneen itärannikolta New Orleansin kautta New Yorkiin etsimään ”ihmisfriikkejä” Browningin elokuvaan.³⁶ Myös *Variety* uutisoi Piazzan etsivän idässä ”kuriositeetteja”, kun samaan aikaan Charles Hatchi keräsi ”kääpiöitä, eläimiä ja frikkejä” MGM:n *Tarzan* ja *Freaks* -elokuviin. Lehden mukaan sataakahtakymmentäviittä kääpiötä tavoittelevan Hatchin ”metodiin” kuului yhteistyö rautatieyhtiöiden agenttien kanssa, jotka paikantavat kääpiöt, lähettävät heidän kuvansa Hatchille ja mikäli nämä vaikuttavat sopivilta, myös kuljettavat heidät Los Angelesiin.³⁷ Skal ja Savada eivät ole ”Hatchin metodia” teoksessaan maininneet vaan he ovat esittäneet vain Piazzan keränneen matkoiltaan valokuvia ja filmiaineistoa, josta Browning valitsi mieluisimmat frikkiesiintyjät.³⁸

Mistä mahdollisista syistä elokuvastudio päätyi elokuvassaan käyttämään ”aitoja side show’n frikkejä” kummajaisiksi rakennettujen Hollywood-näyttelijöiden sijaan? Täysin suoraa ja yksimielistä vastausta tähän ei aineistosta saa. Yksi esille nouseva asia on ohjaaja Browningin vaikutus. *Draculan* yllättävän menestyksen johdosta tuottaja Thalberg antoi Browningille varsin vapaat kädet elokuvaproduktioon.³⁹ Elokuvanteossa mukana olleet ovat taasen kuvailleet Browningin henkilökohtaisia ominaisuuksia. Esimerkiksi elokuvan leikkaajan Basil Wrangellin mielestä Browning oli mahdoton ihminen, jonka kanssa oli vastenmielistä työskennellä. Wrangell piti ohjaajaa sadistisena ja sensaationhaluisena ja totesi: ”[h]än [Browning] oli aina tekemisissä omituisuuksien – sellaisten epämuodostuneiden ihmisten kanssa. Se oli hänen kiihottavaa huviaan ja luulen, että nähdessään näitä rampoja hahmoja, hän oli hurmiossa”.⁴⁰ Elokuvaa tutkinut Towlson puolestaan näkee, että sirkuselämää viettänyt, alkoholisoitunut ja auto-onnettomuudessa traumatisoitunut Browning oli identifioinut itsensä sosiaalisesti ulkopuolisiin ja hän koki samankaltaisuuden tunnetta muun muassa sirkuksessa kohtaamiinsa fyysisesti epämuodostuneisiin esiintyjiin.⁴¹ Dean Jensen on taas esittänyt, että Browning tavoitteli friikeillä elokuvaansa uutta realismia.⁴² Robin Larsen ja Beth A. Haller ovat muiden tutkijoiden tavoin viitanneet muun muassa studion kaupallisiin tavoitteisiin. Esimerkiksi tuottaja Thalberg oli lähes varma, että elokuvasta tulisi menestys.⁴³ Suosituksi ”tähdeksi”

³⁶ Ben Piazza After Freaks, *Film Daily* 8.10.1931, 2.

³⁷ Metro Hunts Freaks, *Variety* 6.10.1931, 6; Midgets Collect, *Variety* 20.10.1931, 7. Lehti käytti Hatchin etunimenä sekä Charlieta että Charlesia.

³⁸ Skal & Savada 1995, 167.

³⁹ Larsen & Haller 2002, 165.

⁴⁰ Skal & Savada 1995, 171. ”[h]e always dealt with oddities – the misformed kind of people. It titillated his amusement, I think he got a bang out of seeing these crippled characters.”

⁴¹ Towlson 2014, 22–24.

⁴² Jensen 2006, 201.

⁴³ Larsen & Haller 2002, 165.

kutsumaansa pienikokoista Harry Earlesia, Larsen ja Haller ovat myös pitäneet keskeisenä vaikuttajana elokuvan syntymiseen.⁴⁴

”Todellisten friikkien” päätyminen valkokankaalle saattoi siis olla monen sattuman summa. Browningin elokuvallisia intentioita lähdeaineistossa ei käsitelty, mutta friikit olivat jatkumoa hänen uralleen ja elokuvatuotannolleen. En pidä mahdottomana, etteikö fyysisesti epätavalliset ihmiset olisi voineet Browningia kiehtoa tavalla tai toisella, mutta mielestäni elokuvan leikkaajana toimineen Wrangellin kommentti kuvastaa myös Wrangellin omia vaikeuksia kohdata friikit ihmisinä. Pidän mahdollisena myös Harry Earlesin myötävaikusta, sillä vaikka aineistosta ei ilmennyt, kuka elokuvan friikkejä näytelleistä kiinnitettiin ensimmäisenä, Harryn mukanaolo on voinut edesauttaa sitä, että myös muita freak show’ssa esiintyviä on otettu elokuvaan. Lisäksi asiaan on todennäköisesti vaikuttanut studion menestyksentavoittelu, mikä pohjautui ennakko-oletukseen siitä, että friikit vetäisivät elokuvayleisöä.

2.2 Freak show’n näyttämöillä

Sillä aikaa kun monet ihmiset, joilla on vammoja, kituvat ullakoilla ja mielisairaaloissa, friikit saavat julkisuutta. Samaan aikaan kun monet vammaiset kärsivät köyhyydessä, ihmiskummajaiset takovat rahaa. Kun henkilöt, joilla on vammoja, pysyvät eristyneinä, friikit rakentavat yhteisöjä.⁴⁵

Vaikka ihmiskummajaissirkukset saattavat aikanamme vaikuttaa vieraalta, freak show’ta tutkineen Michael M. Chemersin näkemys ilmiöstä voikin osoittaa, että friikkinä esiintyminen saattoi joillekin ihmisille mahdollistaa paremmat elinolosuhteet kuin mitä vammaisilla ihmisillä oli yleensä ajan yhteiskunnassa. Saksassa syntyneiden Harry ja Daisy Earlesin⁴⁶ isä kannusti perheen neljää pienikokoista sisarusta show-alalle. Harry muutti jo vuonna 1914 Yhdysvaltoihin agenttina toimineen amerikkalaispariskunnan sekä vanhimman sisarensa kanssa. Sodan jälkeen myös Daisy ja nuorin sisar muuttivat Amerikkaan.⁴⁷ Betty M. Adelsonin mukaan suurin osa kääpiöinä pidetyistä henkilöistä oli

⁴⁴ Larsen & Haller 2002, 165–166.

⁴⁵ Chemers 2008, 17. “While many persons with disabilities languish in attics and asylums, freaks gain exposure. While many persons with disabilities suffer extreme poverty, freaks make money. While many persons with disabilities remain isolated, freaks build communities”.

⁴⁶ Kurt F. Schneider ja Hilda E. Schneider käyttivät myöhemmin myös nimiä Harry Doll ja Daisy Doll. McAra 2012, 272.

⁴⁷ McAra 2012, 272. Amerikkaan muuttaneita Earlesin sisaruksia olivat myös Frieda A. Schneider, ”Gracie Doll” (1899–1970) sekä Elly A. Schneider, ”Tiny Doll” (1914–2004).

1930-luvun Yhdysvalloissa työttöminä. Toimittajat Walter Bodin ja Barnet Hersheyn kirjoittivat teoksessaan *It's a Small World: All About Midgets* kääpiöiden tulevaisuuden näkymistä seuraavasti:

Mitä he tekevät elämillään? Heidän mahdollisuutensa ovat selvästi rajoitetut. Toisin kuin normaalit lapset, he eivät voi suunnitella työuriaan miten haluavat. Lukemattomat ovet on heiltä suljettu. He eivät voi olla lentäjiä, poliiseja, sähköasentajia, kokkeja, työläisiä, bussikuskeja, konttoristeja. Nämä ammatit on heiltä poissuljettuja. Lääkäri, lakimies, opettaja, yhtä pieni kuin pikkulapsi, ei vain olisi asia, jota ei vaan voisi ottaa vakavasti vaan luultavasti nälännytettäisiin kuoliaaksi.⁴⁸

Valtaosa työssäkävivistä, kääpiöiksi kutsutuista ihmisistä työskentelikin viihdealalla esimerkiksi sirkuksissa, vaudevilleissa, kiertävissä kääpiöesiintyjäseurueissa, huvipuistoissa sekä erilaisissa kääpiönäyttelyissä, kuten ”kääpiökaupungeissa”.⁴⁹ Vuonna 1932 *The Washington Post* -lehteen kirjoittanut Richard Courtney totesi, että “[j]okaisessa modernissa freaks show’ssa on yksi tai useampi kääpiö” ja sirkuksen klovni "Uncle" Bob Sherwood kommentoi *The New York Times*issa, että vaikka ”uusi ja terveellisempi viihdemuoto”, elokuva, on korvaamassa side show’n, jättiläisiä paremmin palkatut kääpiöt ovat edelleen show’n tähtiä.⁵⁰

Kääpiöt siis vetosivat yleisöön, mutta mielestäni suosittuudesta huolimatta, esiintyjinä he saattoivat kokea arvostuksen puutetta ”normikokoisiin” esiintyjiin verrattuna, sillä Bogdanin mukaan vaikka kääpiöt työskentelivät erilaisissa rooleissa sekä lavalla että elokuvissa, esiintymis- tai näyttelijänlahjojen sijaan heidän arvonsa nähtiin olevan heidän pituudessaan. Esimerkiksi amerikkalainen näyttelijäjärjestö (*The Screen Actors Guild*) hyväksyi heidät jäsenikseen vasta 1970.⁵¹ Toisaalta roolin saamiseksi ei välttämättä vaadittu näyttelijäntaitoja tai kokemusta vaan pelkkä fyysinen ulkomuoto riitti.⁵² Tutkimuskirjallisuudesta ei ilmene kuinka Harry Earles päätyi elokuva-

⁴⁸ Adelson 2005, elektroninen julkaisu; Bodin & Hershey 1932. 89–90. Luettu Adelson 2005, elektroninen julkaisu. “What are they to do with their lives? Their choice is decidedly limited. Unlike normal children, they cannot plan careers at will. Innumerable doors are closed to them. They cannot be aviators, policemen, electricians, chefs, laborers, bus-drivers, clerks. The professions are closed to them. A doctor, a lawyer, a schoolteacher no smaller than a small child, would not only be laughed out of countenance, but would probably starve to death”.

⁴⁹ Adelson 2005, elektroninen julkaisu; Medeiros 2016, 59–60.

⁵⁰ Courtney 1932, GW10; Circus Lore Is Told by Famous Clown: "Uncle" Bob Sherwood, Last of Barnum's Funny Men, Writes of Huge Profits and Salaries. Freaks" Got Highest Pay Two Rival "Fat Ladies" Drew \$1 a Pound Weekly -- Many "Takes" Brought Big Returns. *The New York Times* 6.4.1932, 24.

⁵¹ Bogdan 1988, 163.

⁵² Gerber 1992, 65. Gerber on viitannut artikkelissaan elokuvaan *The Wizard of Oz* (1939).

alalle. Kuitenkin vuonna 1925 *Washington Post* uutisoi Harry Earlesin asettuvan Hollywoodiin ja rakentavan miniatyyrisen ”kääpiö-bungalowin”⁵³, jossa hän tulisi asumaan sisarustensa kanssa.⁵⁴

Kääpiöiden lisäksi freak show’n tunnettuihin esiintyjähahmoihin lukeutuivat myös yhteen kasvaneet siamilaiset kaksoset. Tällaiset kaksoset kiehtoivat aikalaisyleisöä, koska he olivat harvinaisuuksia.⁵⁵ Tosin siamilaisten kaksosten, kuten muidenkin friikkien joukossa, saattoi esiintyä myös epäaitoja kaksosia eli esiintyjiä, jotka olivat vain vyöllä sitoneet toisensa yhteen.⁵⁶ Pierre Baldi on esittänyt, että siamilaiset kaksoset haastavat meidän omia rajojamme ja määritelmiämme ihmisestä.⁵⁷ Allison Pingree on puolestaan todennut siamilaiskaksosten olevan ”enemmän kuin yksi olematta kuitenkaan aivan kaksi”.⁵⁸

Vuonna 1931 amerikkalaisessa oikeussalissa puitiin ainutlaatuista tapausta, joka kiinnosti myös mediaa. 1920-luvun lopulla yksi kaikkein parhaimmin ansaitsevimista esiintyjistä omalla sarallaan, laulavat, tanssivat ja saksofonia soittaneet ”vaudeville-sensaatiot” Daisy ja Violet Hilton olivat haastaneet managereinaan toimineet Edith ja Myer Myersin.⁵⁹ Omaelämäkerrassaan Hiltonit kertoivat elämästään lakitoimistossa seuraavaa:

Kukaan ei usko tarinaamme. [...] Olemme olleet yksinäisiä – rikkaita tyttöjä, jotka olivat todella köyhiä, eläen käytännössä ”orjuudessa”. Suuri yleisö ei tiedä läheskään kaikkea ja jos me kerromme tuomarille, hän saattaa lähettää meidät laitokseen. [...] Olemme siamilaiset kaksoset, jotka haluavat elää ja kuolla yhteenliittyneinä juuri sellaisina kuin synnyimme. Kumpikaan meistä ei ole toisen ruumiin tai mielen loinen. Me haluamme elää kuten toisetkin ihmiset elävät [...], tehdä työtä ja ansaita rahaa – kuitenkin Edith ja Sir [Myers] hallitsevat meitä täysin. Olemme tehneet vain töitä koko elämämme ajan.⁶⁰

⁵³ Bungalow tarkoittaa yksikerroksista omakotitaloa tai huvilaa.

⁵⁴ Has Hollywood Bug. *The Washington Post* 23.8.1925, A2. Harry Earles näytteli muun muassa elokuvissa *That's My Baby* (1926), *Three-Ring Marriage* (1928) sekä *The Unholy Three* (1930) uudessa äänielokuvaversiossa. AFI Catalog of Feature Films -tietokanta; IMDb-tietokanta.

⁵⁵ Frost 2009, 4–5. Hiltoneiden lisäksi freak show’n tunnettuja siamilaisia kaksosia olivat Chang and Eng Bunker (1811–1874) sekä Millie-Christine McKoy (1851–1912). Kerns 2013.

⁵⁶ Esim. Bogdan 2012, 9.

⁵⁷ Baldi 2001, 72.

⁵⁸ Pingree 1996, 94, 95.

⁵⁹ Kerns 2013, 77, 79; Pingree 1996, 173.

⁶⁰ Hilton (1953) 2009, 146. ”No one will believe our story. [...] We’ve been lonely – rich girls who really paupers, living in practical “slavery”. The public doesn’t know all this and if we tell a judge he might send us to an institution. [...] We’re Siamese twins who want to live and lie joined just as we were born. Neither is a parasite on the body or mind of the other.

Kuinka oli päädytty tilanteeseen, jossa Violet ja Daisy Hilton olivat eläneet parikymmentä vuotta orjuutta vastaavissa olosuhteissa aikana, jolloin Susan Santha Kernsin huomion mukaan orjuus oli Yhdysvalloissa jo kauan sitten lakkautettu?⁶¹ Hiltoneiden elämästä kirjoittanut Jensen on kuvannut 21-vuotiaan naimattoman ja köyhän englantilaisen Kate Skinnerin olleen kauhistunut synnyttäessään kaksoset, joita hän piti Jumalan rangaistuksena.⁶² Synnytyksessä avustamassa ollut Mary Hilton adoptoi kaksoset miehensä kanssa, ja pian Mary myi Daisyn ja Violetin vauvakuvia. Jo kaksivuotiaina kaksoset esiintyivät sirkuksessa ja huvipuistokiertueella.⁶³ Vuodesta 1915 lähtien Hiltonin sisaruksia koulutettiin Linda Frostin mukaan hyväksyttäväksi ja menestyksekkäiksi manageri Myer Myersin johdolla. Myersin perheen ulkopuolisia ihmissuhteita he eivät saaneet solmia.⁶⁴ Vuoden 1931 lopulla Daisy ja Violet Hilton saivat viimein vapauden manageristaan, joka oli heidän omien sanojensa mukaan pahoinpidellyt sekä uhannut heitä maastakarkoituksella tai laitokseen sulkemisella. Oikeudenkäynnin jälkeistä aikaa Kerns on kutsunut heidän emansipaatiokseen.⁶⁵

Millä tavoin Harry ja Daisy Earles sekä Violet ja Daisy Hilton päätyivät elokuvan friikeiksi? Harry Earles oli näytellyt Lon Chaney'n kanssa Tod Browningin elokuvassa *The Unholy Three* (1925).⁶⁶ Tutkimuskirjallisuuden mukaan Harry oli paitsi kehottanut MGM-studiota ostamaan Robbinsin *Spurs*-novellin oikeudet myös esitellyt sen ohjaaja Browningille.⁶⁷ Towlson katsoo, että Harryn ajatuksena oli esittää kääpiön pääroolia.⁶⁸ Novellin perusteella arvioin, että Harry Earles olisi ollut oikeastaan valmis esittämään häijympää kääpiötä kuin mitä *Freaks*-elokuvan Hans oli lopulta. Miten

We want to live as other human beings live [...], to work and earn – yet Edith and Sir completely dominate us. We've done nothing but work during all our lives."

⁶¹ Kerns 2013, 99. Kerns on pohtinut sitä, voidaanko Daisy ja Violet Hilton määritellä vammaisiksi. Kerns on paitsi esittänyt, että heidän kehonsa toimivat, kuin myös katsonut Hiltoneiden olleen kahdesti marginalisoituja, sekä naisina että vammaisina. Olen määritellyt Hiltonit vammaisiksi, sillä vaikka heillä ei olisi ollut sellaista fyysistä vammaa, joka olisi rajoittanut heidän toimintaa, heidän kehonsa eivät "sopineet" ajan normeihin. Samaa näkemystä olen soveltanut myös Earleseihin. Kerns 13–14, 157.

⁶² Esim. Jensen 2006, 197.

⁶³ Jensen 2006, 22; Frost 2009, 12.

⁶⁴ Frost 2009, 12. Violet ja Daisy Hiltonin taustoista on esitetty monenkirjavia tarinoita. Esimerkiksi vuonna 1925 *The New York Times* kertoi kaksosten äidin kuolleen synnytyksessä ja isän menehtyneen sodassa. Manageri Myersin tuottamassa pamfletissa Hiltonin kaksoset esitettiin Belgiassa 1914 kuolleen englantilaisen armeijan upseerin tyttärenä, jotka Myersit adoptoivat heidän äitinsä kuoltua kaksosten ollessa yksivuotiaita. Hiltoneiden omaelämäkerrassa heidän äitinsä taasen avioitui kapteeni Hiltonin kanssa, mutta pakeni kaksosten syntymän jälkeen. Heidän isänsä kaatui ensimmäisessä maailmansodassa. 1932 *Motion Picture* -lehden toimittaja Service kertoi, että kaksosten äiti esitteli heitä rahasta ja myi heidät vauvoina Hiltoneille, jotka olivat kerran katsomossa. Daisy ja Violet Hiltonin isä oli Jensenin mukaan saattanut olla jo toisen naisen kanssa naimisissa ollut mies. Siamese Twins" Appear. Daisy and Violet Hilton Sing and Dance on Their 17th Birthday. *The New York Times* 24.3.1925, 26; Myers 1925, 160. Luettu Frost 2009; Hilton 1953, 134. Luettu Frost 2009; Service 1932, 100; Jensen 2006, 8–10.

⁶⁵ Kerns 2013, 77, 79, 150. Hiltonin sisarukset saivat Yhdysvaltain kansalaisuuden 1932. Avoimeksi on jäänyt se milloin he muuttivat Amerikkaan. Telegraphic Dispatches, *The Washington Post* 29.9.1932, 9; Kerns 2013, 77.

⁶⁶ Esim. Skal & Savada 1995, 77.

⁶⁷ Larsen & Haller 2002, 166; Skal & Savada 1995, 161.

⁶⁸ Towlson 2014, 23.

Daisy Earlesista tuli Hansin kihlattu Frieda, ei sen sijaan aineistosta ilmene, mutta arvelen, että sisarusuhteella oli oma osuutensa. Violet ja Daisy Hilton puolestaan esiintyivät heinäkuussa 1931 New Yorkissa, Brooklynin Metropolitan-teatterissa. Miltei jo kuukauden ajan friikkejä etsinyt Piazza houkutteli Hiltoneita aloittamaan uraa Hollywood-elokuvassa.⁶⁹ Piazza oli varsin taitava suostuttelemaan ihmisiä mukaansa, sillä hänen kykyjenetsijäkollegansa oli todennut: ”Ben sai Hollywoodin kuulostamaan viimeiseltä väliasemalta matkalla taivaaseen.”⁷⁰

Violet ja Daisy Hiltonin suhde friikkeyteen näyttäytyy mielestäni vähintään kaksijakoisena. Kerns on esittänyt, että heidän managerinaan toiminut Myers erotti Hiltonit friikeistä heidän promootiomateriaalissaan, mitä Hiltonit myöhemmin aktiivisesti jatkoivat.⁷¹ Jakoa Hiltoneiden ja friikkien välillä oli piirretty myös mediassa, sillä vuonna 1925 *The Washington Post* esitti kaksosten olevan ”kaukana friikkiluokittelusta”, koska he olivat kauniita, koulutettuja, taitavia ja kaikin puolin ihastuttavia tyttöjä. Samassa lehdessä 1932 julkaistussa Courtney’n friikkejä käsittelevässä artikkelissa kaksoset kuvattiin normaaleiksi ”kaikilta osin paitsi, että he ovat yhdistetyt [toisiinsa]”.⁷² Näkisinkin, että vaikka Hiltoneista oli pyritty rakentamaan kuvaa, mikä eroaisi friikeistä, saattoi Piazzan taivuttelu silti saamaan Hiltonit mukaan elokuvan friikeiksi.

2.3 Friikit glamour-studiolla

Marraskuussa 1931 *Variety* uutisoi MGM:n elokuvan ensimmäisestä ”friikkilähetyksestä” (*consignment of freaks*).⁷³ Pseudonimen taakse kätkeytyneet *The New Movie Magazine* -lehden toimittajat eivät erityisemmin pitäneet ”autokuormallisesta” sirkusfriikkejä: ”Ja friikkien tuominen Hollywoodiin, jos kysyt meiltä, on järjetöntä hommaa.”⁷⁴ Edellä mainittuja kirjoituksia yhdistää se, että molemmissa friikeistä on kirjoitettu kuin Hollywoodiin olisi kuljetettu tavaraa tai elämiä sen

⁶⁹ Jensen 2006, 197.

⁷⁰ Jensen 2006, 198. ”Ben could make Hollywood sound like the last way station on the way to Heaven.”

⁷¹ Kerns 2013, 90.

⁷² Twins Are Not Freaks, *The Washington Post* 2.8.1925, F2; Courtney 1932, GW10.

⁷³ Hollywood. Metro’s Freaks, *Variety* 3.11.1931, 6.

⁷⁴ Dr. Ted Cook – Heart Specialist, *The New Movie Magazine* February 1932, 74. ”And bringing freaks to Hollywood, if you ask us, is carrying coals to Newcastle.”

sijaan, että lehdet olisivat uutisoineet esiintyjien saapumisesta kaupunkiin. Earlesin tai Hiltonin sisarusten nimiä ei näissä yhteyksissä mainittu.⁷⁵

Elokuvan kuvaukset alkoivat lokakuun puolivälissä 1931.⁷⁶ Samoihin aikoihin MGM-studion väelle esiteltiin Daisy ja Violet Hilton, jotka saapuivat kuvauspaikalle mustalla limusiinilla, jota ajoi autonkuljettaja. Suurin osa friikeistä oli majoitettu Culver Cityssa sijaitsevaan asuinhuoneistoon. Hiltonit olivat sen sijaan vuokranneet oman asunnon Hollywoodista.⁷⁷ Elokuva-alalla työskenteleville yhteistyö friikkien kaltaisten esiintyjien kanssa oli kuitenkin ennenkokematonta, eikä vaikeuksilta välttytty. Kun näyttelijä Olga Baclanovalle esiteltiin friikit, hän oli pyörtymisen ja itkun partaalla. Haastattelussaan Baclanova kertoi työskentelyn ongelmista:

Alkuun oli todella vaikeaa. Joka ilta tunsin olevani sairas, koska en voinut katsoa heitä. Ja sitten olin niin pahoillani heidän puolestaan. En vaan voinut... se teki minulle niin kipeää kuin ihmiselle vaan voi. Kuinka onnekas itse olin. Mutta sen jälkeen aloin tottua heihin.⁷⁸

Myös näyttelijä Leila Hyams koki alkuun hankaluuksia. Skalin ja Savadan mukaan aluksi Hyams sääli esimerkiksi raajatonta friikkiä sekä epäili, kuinka hän kuvauksista selviäisi. Pian Hyams havaitsi, etteivät friikit säälineet itseään, joten sääli heitä kohtaan oli täysin turhaa.⁷⁹ Baclanova sai kertomansa mukaan taas useita ihailijoita friikkien keskuudesta ja kuvasi olleensa ”hulluna” erityisesti kääpiöihin.⁸⁰ Suuri osa MGM:n henkilökunnasta ei sopeutunut yhtä hyvin. Friikkien näkeminen oli ilmeisesti niin häiritsevää, että valtaosalle friikkiesiintyjistä järjestettiin oma ruokailupaikka ulkona. Henkilökunta perusteli asiaa sillä, että: ”[i]hmiset voisivat mennä kanttiiniin syömään antamatta ylen”.⁸¹ Todennäköisesti vain Earlesit ja Hiltonit pääsivät studion omaan kanttiiniin, mutta tiedossa ei ole, miksi kielto ruokalaan pääsystä ei koskenut juuri heitä.⁸² Skal ja

⁷⁵ Hollywood. Metro’s Freaks, *Variety* 3.11.1931, 6. ”Friikkilähetyksessä” saapuivat Koo Koo (*Bird Girl*), Martha Morris (*Armless Girl*), Johnny Eck (*Half Boy*) sekä Peter Robinson (*Human Skeleton*). Olen muuttanut *Variety*ssa julkaistut nimet *Freaks*-elokuvan lopputeksteissä esitettyihin muotoihin.

⁷⁶ Skal & Savada 1995, 168.

⁷⁷ Metro’s Freaks Tougher Than Prima Donnas, *Variety* 24.11.1931, 19; Larsen & Haller 2002, 167; Jensen 2006, 198–199, 206; Service 1932, 100.

⁷⁸ Kobal 1986, 52–53. ”It was very, very difficult first time. Every night I felt that I am sick. Because I couldn’t look at them. And then I was so sorry for them. That I just couldn’t... it hurt me like a human being. How lucky I was. But after that, I started to be used to them.”

⁷⁹ Skal & Savada 1995, 168.

⁸⁰ Kobal 1986, 52.

⁸¹ Skal & Savada 1995, 168.

⁸² Service 1932, 105. Skal ja Savada ovat esittäneet, että henkilökunnan ravintolaan pääsivät kääpiöt, joita he eivät ole nimenneet. Servicen artikkelin yhteydessä julkaistussa valokuvassa kääpiötä esittänyt Angelo Rossitto ruokailee ulkona

Savada ovat otaksuneet, että ”[k]aikki friikit saattavat olla erilaisia, mutta toisia on pidetty poikkeavampina kuin toisia”.⁸³ Olisiko henkilökunnan ruokailutilaan päässeitä friikkejä siis pidetty ”normaalimpana” kuin esimerkiksi friikkiesiintyjiä, joilta puuttui raajoja?

Ylenantamiselta ei silti välttytty, kun juopunut kirjailija F. Scott Fitzgerald, joka työskenteli studiolla käsikirjoitustehtävissä, istuutui henkilökunnan ravintolassa samaan pöytään Daisy ja Violet Hiltonin kanssa. Kaksosten aikoessa tilata ruokaa, Fitzgerald ryntäsi ulos oksentamaan. Rachel Adams on katsonut, että Fitzgeraldille oli liikaa se, että pöydän keskustelijat jakoivat saman kehon.⁸⁴ Friikkien katsominen tuntikausia päivässä sai puolestaan elokuvan leikkaajan sanojensa mukaan ”hyppimään seinillä”. Myös koko elokuvanteon vastaisesta protestista oli käyty keskusteluja, mutta sitä studion henkilökunta ei lopulta toteuttanut.⁸⁵ Adams on esittänyt, että henkilökunnan reaktio saattoi aiheutua siitä, että ohjaaja Browningin elokuva poikkesi niin paljon niistä elokuvatuotannoista, joita studio useimmiten työsti.⁸⁶

Larsenin ja Hallerin mukaan studio yritti välttää, ettei lehdissä kirjoitettaisi elokuvanteon aikana ilmenneistä sisäisistä ongelmista.⁸⁷ Tieto friikkien omasta ruokailutilasta paljastui silti mediassa, mutta *Motion Picture* kuvaili sitä friikkien ”omaksi ruokailuhuoneeksi” ja saman lehden toimittaja Faith Service⁸⁸ puolestaan ”erityisesti heitä varten kalustetuksi huoneeksi”, vaikka esimerkiksi Adamsin teoksessa olevan valokuvan perusteella ruokailu tapahtui pikemminkin hyvin askeettisissa olosuhteissa taivasalla.⁸⁹ Henkilökunnan pahoinvoinnista *Motion Picture* ei lukijoilleen kertonut vaan esitti, että friikit on ”eristetty nurkkaan”, koska erään korkeasti palkatun tähden keskittyminen vuorosanoihiin oli häiriintynyt hänen nähdessä ”Armless Wonder”-friikin studion ruokalassa.⁹⁰ Lehti ei kyseenalaistanut ruokailujärjestelyä, eikä Servicekään ihmetellyt sitä vaan esitti: ”Voisitko kuvitella saavasi ruokahalua Prince Randiania vastapäätä?”⁹¹ Kirjoitusten perusteella ruokailujärjestely oli ikään kuin oikeutettua yleisen järjestyksen nimissä. Tämän lisäksi myös henkilökunnan ravintolaan päässeiden friikkiesiintyjien ruokailu esitettiin tavanomaisuudesta

muiden friikkien kanssa, joten epäselväksi jää, pääsivätkö kaikki vai vain osa kääpiöhahmoja näytelleistä studion ruokalaan. Skal & Savada 1995, 168; Service 1932, 30–31.

⁸³ Skal & Savada 1995, 168.

⁸⁴ Skal & Savada 1995, 168; Adams 2001, 60.

⁸⁵ Larsen & Haller 2002, 167.

⁸⁶ Adams 2001, 64.

⁸⁷ Larsen & Haller 2002, 167.

⁸⁸ Faith Service oli ammattikirjoittaja, joka kirjoitti useisiin elokuvalehtiin eri nimillä. Viralliselta nimeltään hän oli Gladys Hall. Slide 2010, 35.

⁸⁹ News and Gossip of the Studios, *Motion Picture* February 1932, 96; Adams 2001, 61.

⁹⁰ That’s Hollywood!, *Motion Picture* March 1932, 98.

⁹¹ Service 1932, 105.

poikkeavaksi, kun *Motion Picture*n mukaan kääpiöt ruokailivat puhelinluetteloiden päällä istuen ja kahdeksi erittäin kauniiksi tytöksi luonnehtimat siamilaiskaksoset istuivat samalla tuolilla.⁹² *Photoplay* puolestaan kertoi lukijoilleen ruokailujärjestelystä aiheutuvasta kiistasta, sillä ”Bearded lady” väitti siamilaisia kaksosia ylimielisiksi, mikä lehden mielestä johtui siitä, ettei ”Bearded lady” päässyt kaksosten tavoin ruokalaan syömään.⁹³ Riita siis esitettiin friikkien välisinä ja lehdessä MGM:n henkilökunta sivuutettiin.

Variety toi esille kuvausten aikana ilmenneitä ongelmia, mutta vaikeudet eivät johtuneet MGM:n henkilökunnan suhtautumisesta friikkeihin tai henkilökunnan ja friikkiesiintyjien välisistä ristiriidoista vaan friikkien tulista luonteista, heidän keskinäisistä konflikteistaan sekä heistä aiheutuvasta sekasorrosta. Friikit eivät tulleet toimeen keskenään ja tätä menoa lehti kuvaili: ”Se on kaikkea muuta paitsi onnellista perhettä”. *Variety*n mukaan ohjaaja Browning kohteli silti friikkejä kuin primadonna.⁹⁴ Haastattelussaan Tod Browning kertoi, että hänellä oli tusinan verran maailman loistavimpia friikkejä, joita harvoin nähtiin, sillä useat friikit olivat pelkkiä ”vähäpätöisiä poikkeavuuksia”. Friikkien välistä kateutta aiheutti ohjaajan mukaan se, että kaikki olivat olleet side show’n tähtiä omilla tahoillaan.⁹⁵ Browning myös kuvaili useiden friikkien olevan imbesillejä tai epänormaaleja ja jotkut saattoivat jopa purra.⁹⁶

Harry ja Daisy Earlesia tai Violet ja Daisy Hiltonia ei kuitenkaan nimetty kaaoksen aiheuttajiksi. Sen sijaan elokuvastudiolla oli ihastusta ilmassa, sillä lehtilähteestä riippuen sekä molemmat tai toinen Hiltonin kaksosista oli hurmaantunut MGM:n näyttelijään Robert Montgomeryyn. *The New Movie Magazine* puolestaan esitti, että toinen heistä oli ”aivan hulluna [Hollywood-näyttelijä] Clark Gableen”.⁹⁷ Harry Earlesilla oli myös ihastuksia, mutta Servicen kirjoituksen perusteella puhtaan ammatillisia, näyttelijä Wallace Beerya, Marie Dressleria sekä Kay Francista kohtaan.⁹⁸ Daisy Earlesin mahdollisista romanttisista tai esikuvallisista ihastuksista aineiston lehdet eivät kirjoittaneet

⁹² News and Gossip of the Studios, *Motion Picture* February 1932, 96.

⁹³ The Monthly Broadcast of Hollywood Goings-On!, *Photoplay* February 1932, 38.

⁹⁴ Metro’s Freaks Tougher Than Prima Donnas, *Variety* 24.11.1931, 1, 19.

⁹⁵ Skal & Sadava 1995, 169–170. Friikkien taso ei ollut vain Browningin henkilökohtainen mielipide vaan myös Jensen on teoksessaan todennut Piazzan keränneen elokuvaan useita alan parhaimpiin kuuluvia friikkejä. Jensen 2006, 199.

⁹⁶ Babcock 1932, part 3, 3. Luettu Skal & Sadava 1995, 171.

⁹⁷ Hollywood Bandwagon, *The New Movie Magazine* March 1932, 53; That’s Hollywood!, *Motion Picture* March 1932, 98. Usein Daisy ja Violet Hiltonista kirjoitetuissa ”juoruissa” ei ollut merkityksellistä henkilöidä sitä, kummasta kaksosista oli kulloinkin kyse vaan personoinniksi on riittänyt esimerkiksi ”se toinen vasemmalta”. Esim. York 1932a, 96.

⁹⁸ Service 1932, 32.

mitään ja lehdissä hän näyttäytyikin lähinnä vain Harryn siskona tai osana elokuvan friikkiväkeä.⁹⁹ Service tosin kutsui Daisya ”täydellisesti muodostuneeksi kääpiöksi” (*perfectly formed midget*), kenties tarkoituksena erottaa hänet kääpiöistä, joilla oli lyhyiden lisäksi fyysisesti näkyviä vammoja.¹⁰⁰ Muutoin Earleseista kirjoitetuissa teksteissä korostettiin heidän pienuuttaan, sillä esimerkiksi *Motion Picture Herald* -lehdessä he vertautuivat ”pikkuihmisinä” Gulliverin lilliputteihin¹⁰¹ ja *The New Movie Magazine* kuvaili, kuinka Harryn täytyy seisoa tuolilla nähdäkseen pukuhuoneen peilistä.¹⁰²

Adams on esittänyt, että vammaisuuden tullessa lääketieteen tautiopin piiriin, aiemmin luonnonihmeenä kuvattua vammaisen kehoa käytiin tulkitsemaan sairaustermein.¹⁰³ Friikkien patologisointi tulee hyvin esille Servicen tavassa, jolla hän esitteli elokuvan friikit elokuvalehti *Motion Picture* lukijoille. Service kertoi Harry ja Daisy Earlesin syntyneen normaaleina vauvoina, normaalikokoisille vanhemmille, sukuun, jossa ei tiettävästi aiemmin ollut kääpiöitä. Neljä heidän sisarustaan ”kasvoi täyteen pituuteen”, mutta Harryn ja Daisyn pituuskasvu loppui neljän ikävuoden jälkeen kasvuun liittyvän rauhasen toiminnan loppumisen takia. Servicen kertoman mukaan, jos lääketiede löytäisi varman keinon, jolla Harry saisi lisää pituutta, hän tarttuisi siihen mahdollisuuteen, mutta tieteellisiin kokeiluihin Harry ei halua lähteä. Lantiostaan toisistaan kiinni oleville, Daisy ja Violet Hiltoneille teiniaikana tehdyt tutkimukset taas osoittivat, ettei heitä voitu erottaa toisistaan ilman toisen menehtymistä, koska vain toisella heistä oli paksusuoli. Toisin kuin kaksoset myöhemmin elämäkerrassaan kirjoittivat, Service esitti Hiltoneiden toivovan, että tiede löytäisi keinon, jolla heidät voitaisiin leikata toisistaan. Samalla kun Service kehui Daisy ja Violet Hiltonin kauneutta ja huoliteltua ulkonäköä, hän piti heitä friikkijoukon ”oudoista ihmisistä” kaikkein traagisimpina.¹⁰⁴

Tämän lisäksi Service arvioi friikkien älyllisiä toimintakykyjä. Harry Earles ja Hiltonin kaksoset olivat mieleltään vireitä ja normaaleja (*alert and normal minds*) ja lisäksi Service analysoi Earlesien ja Hiltoneiden kuuluvan niihin friikkeihin, ”joiden järki on merkittävämpi kuin heidän

⁹⁹ Esim. *The Camera Reports*, *Motion Picture Herald* 13.2.1932, 14; *Hollywood Bandwagon*, *The New Movie Magazine* March 1932, 118.

¹⁰⁰ Service 1932, 30.

¹⁰¹ Jonathan Swiftin kirjoittaman *Gulliverin retket* -romaanin ensimmäisessä osassa Lemuel Gulliver matkaa alle kuusituumaisten asukkaiden Lilliputiin. Swift (1726) 1926.

¹⁰² *The Camera Reports*, *Motion Picture Herald* 13.2.1932, 14; *Hollywood Bandwagon*, *The New Movie Magazine* March 1932, 118.

¹⁰³ Adams 2001, 57.

¹⁰⁴ Service 1932, 32, 100.

epämuodostumansa”.¹⁰⁵ Näiden friikkien oppineisuutta, sivistystä sekä älykkyyttä vaativia harrastuksia korostettiin artikkelissa. Esimerkiksi Daisy ja Violet lukivat kirjoja sekä kumpikin ajatteli itsenäisesti ja Harry piti tieteellisistä lehdistä sekä kirjoista. Servicen mielestä jotkut friikeistä olivat idiootteja, mutta kellään heistä ei ollut ”[m]itään kaunaa mitä lie voimia tai olemassaoloa tai biologista luhistumista kohtaan, mikä on tehnyt heistä sellaisia kuin he ovat”. Vaikka Service painotti, että useimmat friikeistä olivat onnellisia ja tyytyväisiä elämäänsä, hän totesi heidän olevan ”maailman traagisimpia ihmisiä – näyttelijöitä, joiden täytyy pitää groteskia maskeeraustaan ja olla kurioositeetteja niin kauan kuin he elävät”.¹⁰⁶

Lisäksi lehdet uutisoivat friikkiesiintyjien välisestä hierarkiasta ja heidän omista ryhmittymistään. *Motion Picture* kirjoitti, että friikkien keskuudessa ylimpänä ovat ne, jotka ovat lähes toisten ihmisten kaltaisia ja alimpana ovat kaikkein epänormaaleimmat.¹⁰⁷ Service kertoi, että Harry Earles ja Hiltonin kaksoset ovat ystäväystyneet keskenään, mutta muiden friikkien kanssa he eivät juuri seurustelleet. Toisin kuin Service, Jensen ei ole teoksessaan esittänyt Hiltoneita äidillisinä Harrya kohtaan, vaan hänen mukaansa kaksoset pysyttelivät täysin omissa oloissaan kuvausten aikana, kaukana muista friikeistä. Jensen arvelee, että Daisy ja Violet kokivat ikäviä muistoja ajoilta, jolloin he olivat näytteillä muiden tuijotettavina, ja siksi he pitivät etäisyyttä friikkeihin.¹⁰⁸ Mielestäni muistojen lisäksi Hiltonit saattoivat jatkaa samoja käyttäytymismalleja, joihin he olivat kasvaneet. Kuten aiemmin ilmeni, manageri Myersin aikana Daisy ja Violetia oli kielletty seurustelemasta muiden kanssa ja vaikka Hiltonit olivat nyt vapaita valitsemaan seuransa, he saattoivat edelleen toimia kuten Myersin alaisuudessa. Lisäksi kun myös julkisuudessa oli pitkään rakennettu eroa friikkien ja Hiltoneiden välillä, ajattelen, että on mahdollista, etteivät he mieltäneet kuuluvansa kuvauspaikalla olleeseen friikkien joukkoon. Elokuvan kuvauksissa mukana ollut Williard Sheldom kertoi, että Hiltonit tulivat silti hyvin toimeen sekä studion henkilökunnan että ”oikeiksi näyttelijöiksi” kutsumiensa Hollywood-näyttelijöiden kanssa ja he myös työskentelivät ammattimaisesti kuvausten aikana.¹⁰⁹ Avoimeksi on jäänyt, minkälaisen palkan tai palkkion Earlesin tai Hiltonin sisarukset saivat elokuvarooleistaan.¹¹⁰

¹⁰⁵ Service 1932, 32, 100. Heidän lisäksi älykkäisiin friikkeihin lukeutuivat myös Frances O’Conner (*Living Venus de Milo/Armless Girl*) ja Johnny Eck (*Half Boy*), Sitä vastoin Schlitzella (*Pinhead*) ja Koo Koo’llalla (*Bird Girl*) järkeä oli Servicen mielestä vain vähän, jos lainkaan. Service 1932, 32, 100, 105.

¹⁰⁶ Service 1932, 30–32, 100. ”[They] have no resentment toward whatever Force or Being or biological crack-up made them as they are”.

¹⁰⁷ News and Gossip of the Studios, *Motion Picture* April 1932, 87.

¹⁰⁸ Service 1932, 105; Jensen 2006, 206.

¹⁰⁹ Jensen 2006, 206.

¹¹⁰ Ainoastaan Johnny Eck (*Half Boy*) oli esittänyt saaneensa neljän kuukauden produktion aikana tuhat dollaria viikossa. Jensen 2006, 210.

Vielä *Freaks*-elokuvan käsikirjoituksessa Hiltoneiden esittämällä hahmoilla oli roolinimet.¹¹¹ Rosien ja Mamien sijaan elokuvassa heitä kutsutaan omilla etunimillä, joten näkemykseni mukaan myös nimien välityksellä vaudevillesta tutut siamilaiskaksoshahmot siirtyivät elokuvaan. *Freaks*-elokuvassa Daisy menee naimisiin Roscoen kanssa, joka ei aivan tule toimeen Violetin kanssa. ”Ole vaiti. Menen naimisiin siskosi kanssa, en sinun.”, Roscoe sanoo jääden näille naisille toiseksi. Elokuvassa myös leikitellään sillä, että toinen kaksosista tuntee kehossaan nipistyksen tai suudelman, joka toiselle kaksoselle tehdään. Lisäksi elokuvassa kokoerot kääntyvät pääläelleen, kun Hansin näkökulmasta Cleopatra on ”kaunein näkemäni iso nainen”. Adams onkin todennut, että elokuvassa koko ei ole absoluuttista vaan suhteellista.¹¹² Hänen mukaansa myös vammaisten ja vammattomien esiintyjien väliset erot eivät elokuvassa ole niin selviä, sillä esimerkiksi elokuvan alkupuolella friikit on kuvattu arkisissa elämässään, ihmisinä, jotka ovat kehittäneet omia tapoja tehdä päivittäisiä toimia vammaisuuteensa mukautuen ja joita voidaan kohdella kuin ”normaaleja ihmisiä”.¹¹³ Larsen ja Haller ovat taasen esittäneet, että *Freaks* rikkoi sirkuskonventioita esittämällä friikkien käyttäytyvän ihmisten lailla jokapäiväisissä toimissaan ja haluissaan.¹¹⁴

Freaks-elokuvan kuvaukset päättyivät joulukuun 1931 lopulla. Elokuvan työstöstä ennakkonäytökseen vastasi Leonard Praskins, joka teki elokuvaan muutoksia ja leikkauksia.¹¹⁵ Vuoden 1932 tammikuun alussa pidetyssä ennakkonäytöksessä katsojien väitettiin juosseen ulos kesken esityksen. Lisäksi paikalla ollut nainen uhkasi haastaa studion oikeuteen, koska hän katsoi elokuvan aiheuttaneen hänelle keskenmenon.¹¹⁶ MGM päätti lykätä elokuvan julkaisua suunnitellusta aikataulusta ja muokkasi elokuvaa uudelleen. Viimein kolmekymmentä minuuttia lyhentynyt *Freaks* sai ensi-iltansa helmikuussa 1932.¹¹⁷ Koskaokuva koki huomattavia muutoksia, Skal ja Savada ovat kutsuneet elokuvateattereihin päätynyttä *Freaks*-elokuvaa sen ”silvotuksi” (*mutilated*) versioksi.¹¹⁸ Seuraavaksi tarkastelen Earlesin ja Hiltonin sisaruksista julkaistua kuvamateriaalia sekä elokuvamainontaa.

¹¹¹ Adams 2001, 73.

¹¹² Adams 2001, 68–69.

¹¹³ Adams 2001, 68–69.

¹¹⁴ Larsen & Haller 2002, 164.

¹¹⁵ Larsen & Haller 2002, 166.

¹¹⁶ Skal & Savada 1995, 174.

¹¹⁷ Larsen & Haller 2002, 166.

¹¹⁸ Skal & Savada 1995, 175.

2.4 Kuvassa Earlesin ja Hiltonin sisarukset

Lähdeaineistossa Harry ja Daisy Earlesista julkaistuissa valokuviissa sekä elokuvamainoksissa on yhteneväisiä piirteitä, sillä kuvissa Harry ja Daisy on kuvattu joko niin, että heidän koko vartalonsa näkyy kuvassa ja/tai kuvassa on mukana vähintään normikokoinen henkilö *Freaks* -elokuvaprojektista. Yksi tällainen valokuva on julkaistu *Picture Play* -lehdessä, jossa Harry Earles antaa tulta Herculesia näyttelevälle Henry Victorille (Liite 1).¹¹⁹ Tulkitseen kuvassa yhdistyvän Rosemarie Garland Thomsonin niin ihmeellisen, eksoottisen kuin sentimentaalisenkin retoriikan mallit. Miltei 190-senttimetrinen Victorin kyykistyminen 90 senttimetriä pitkänä mainostetun Earlesin edessä tekee kuvan tilanteesta ihmeellisen, missä outous ja tuttuus sekä tavallisuus ja poikkeuksellisuus ovat yhtä aikaa läsnä.¹²⁰ Kokoerot tuovat kuvaan eksoottisuutta, sillä Earlesit ja Victor vaikuttavat kuin kahdesta eri maailmasta tulleilta.¹²¹ Toisaalta samankaltaisesti puetut siskot, joiden tehtävänä on vain olla esillä, näyttävät sympaattisilta ja söpöiltä, lapsimaisilta aikuisilta.¹²² Näkisin, että silloin kun Earlesit on kuvattu vähintään normipituisen henkilön rinnalla, esitystavassa oikeastaan jatketaan samaa käytäntöä, joka oli yleistä friikkejä kuvatessa jo 1800-luvun lopulta lähtien, sillä Robert Bogdanin mukaan kääpiöt kuvattiin pitkien ihmisten tai jättiläisten rinnalla, minkä johdosta kääpiöt näyttivät valokuviissa vielä pienimmiltä.¹²³ Ottaen huomioon sen, että Harry ja Daisy Earles olivat *Freaks*-elokuvan keskeisissä rooleissa, on lähdeaineistossa heistä julkaistu verrattain vähän kuvamateriaalia.

Vaikka joissain lehdissä Daisy ja Violet Hilton esitettiin tunnettuina siamilaiskaksosina, käyttämissäni aikalaislehdissä heistä on julkaistu vain muutama valokuva. *Motion Picture* -lehdessä Servicen artikkelin yhteydessä julkaistussa valokuvassa Hiltonit poseeraavat samanlaisissa tummissa asuissa ja heidän asentonsakin ovat miltei identtiset (Liite 2).¹²⁴ Kokokuva Hiltoneista lähentelee Garland Thomsonin eksoottisen retoriikan mallia. Daisyn ja Violetin erilaisuus, mikä kuvassa ilmenee heidän samanlaisuutena on viihdyttävää, mutta samalla eksoottisuus saa myös pitämään etäisyyttä kuvan kohteiden ja katsojan välillä.¹²⁵ Hiltoneiden eksoottisuus on kuvassa silti

¹¹⁹ *Picture Play* March 1932, 40. Kuvassa vasemmalla on myös Daisyn ja Harryn sisko Tiny.

¹²⁰ Garland Thomson 2001, 351. Stein's Merchandising, *Motion Picture Herald* 8.10.1932, 88; Victorin pituus IMDb-tietokanta.

¹²¹ Garland Thomson 2001, 359–360.

¹²² Garland Thomson 2001, 354–355.

¹²³ Bogdan 2012, 10. Lisäksi Daisy ja Harry Earles on kuvattu ohjaaja Tod Browningin rinnalla. *Motion Picture Herald* 13.2.1932, 14. Harry Earles on myös elokuvamainoksissa esitetty usein näyttelijä Olga Baclanovan kanssa. Esim. *The Washington Post* 19.2.1932, 11.

¹²⁴ *Motion Picture* April 1932, 32. Sama kuva on julkaistu myös Richard Courtneyn friikkejä, vaikkakaan ei *Freaks*-elokuvaa, käsittelevässä artikkelissa. *The Washington Post* 29.5.1932, GW10.

¹²⁵ Garland Thomson 2001, 342–343.

huomattavasti hillitympää kuin Garland Thomsonin artikkelissa esitetyt esimerkit, joten pidän Robert Bogdanin esittämää freak show valokuvien ”liioittelun mallia” lähempänä luonnehdintana kuvan esitystavasta, sillä Daisyn ja Violetin hienostunut tyyli ja huoliteltu ulkonäkö saa heidät näyttämään keskivertoa friikkiä ylempänä olevilta.¹²⁶ Kernsin mukaan Hiltoneiden emansipaation jälkeen julkaistuissa valokuvissa Violet ja Daisy esimerkiksi poseeraavat uusien autojen, asujen tai tähtien kanssa tai puuhailevat arkisia asioita, mutta arkisia toimia taikka muita henkilöitä sisältäviä kuvia ei ole aineistossani.¹²⁷

Mistä kuvamateriaalin vähäisyys mahdollisesti johtui? Elokuvanteon aikana *Variety* kuvasi, miten MGM-studio tekee kaikkensa pitääkseen *Freaks*-elokuvan kuvaukset mahdollisimman salaisina.¹²⁸ Mark A. Vieira on puolestaan esittänyt, että huonomaineisuutensa johdosta *Freaks* julkaistiin ilman suurempaa julkisuutta.¹²⁹ Nämä seikat voivat selittää sekä henkilökuvien että elokuvamainonnan vähäisyyttä. Pidän myös mahdollisena, etteivät friikkeinä esiintyvät ihmiset välttämättä sopineet lehtien profiileihin. Esimerkiksi Towlsonin mukaan 1930-luvun elokuvalehdet olivat täynnä sekä Hollywood-tähtiä, glamouria, muotia että mainoksia kehon muokkaamisesta ja vuosikymmenen aikana kosmeettisen kirurgian kysynnän tarve kasvoi.¹³⁰ Friikit eivät ilmeisesti sopineet elokuvahahmoinakaan ajan ”hirviökuvastoon”, sillä esimerkiksi *Movie Classic* -lehdessä Grant Jacksonin kirjoittamassa artikkelissa, *Freaks* mainittiin vain ohimennen nimeltä, kun taas monien muiden vuoden 1932 kauhuelokuvien hirviöhahmot päätyivät myös lehden kuviin.¹³¹

Vaikka *Freaks*-elokuvassa ei varsinaisia tähtinäyttelijöitä esiintynyt, useimmissa elokuvamainoksissa keskeisten vammattomien näyttelijöiden nimet on julkaistu. Sitä vastoin friikkiahmoja esittäneiden henkilöiden, kuten Earlesien tai Hiltoneiden nimiä mainoksissa ei ole mainittu lainkaan. Mainoskuviissa on heitä silti esitetty, tosin Daisy ja Violet Hiltonia siamilaiskaksosina sekä Daisy Earles kääpiö-Friedana verrattain harvoin.¹³² Sen sijaan Harry

¹²⁶ Bogdan 2012, 11.

¹²⁷ Kerns 2013, 89.

¹²⁸ Metro’s *Freaks Tougher Than Prima Donnas*, *Variety* 24.11.1931, 1.

¹²⁹ Vieira 2010, 190.

¹³⁰ Towlson 2014, 26. Toisaalta kuvamateriaali *Freaks*-elokuvan päänäyttelijöinä olleista vammattomista Hollywood-näyttelijöistä ei myöskään ollut runsasta. Heistä eniten kuvia julkaistiin Wallace Fordista (*Phroso*), josta julkaistuissa artikkeleissa *Freaks* mainittiin usein vain yhtenä elokuvana, jossa hän oli näytellyt. Huomionarvoista on myös se, että toisin kuin esimerkiksi Fordista, josta julkaistiin myös kasvokuvia, yhtään kasvokuvaa ei julkaistu Harry tai Daisy Earlesista tai Violet tai Daisy Hiltonista. Kuvia Wallace Fordista esim. Woodside, 1932, 66; Parsons 1932, 66–68.

¹³¹ Jackson 1933, 20–21, 66. Artikkelin kuvissa on muun muassa Boris Karloffin esittämä muumio elokuvasta *The Mummy*, verenhimoinen eläinhminen elokuvasta *The Island of Lost Souls*, *King Kong* -elokuvan ”hirviöapina” sekä elokuvan *The Wax Museum* ruumishuoneelta ruumiin kaappaa hirviö.

¹³² Esim. Elokuvamainos, *Motion Picture Herald* 13.8.1932, 53.

Earles/Hans on mainosten keskeistä kuvamateriaalia. Esimerkiksi *Motion Picture Herald* -lehdessä julkaistun mainoksen kopiossa Baclanova/Cleopatra ja Earles/Hans ovat sylikkään (Liite 3).¹³³ Tavasta, jolla heidät on kuvattu, halauksen voisi nähdä aikuisen ja lapsen välisenä ellei Herculesin/Victorin tuima katse sekä mainosteksti viestisi kääpiön rakkaudesta naista kohtaan. Epätodennäköisten parien avioliitot olivat toisinaan freak show'n promootorien julkisuustempauksia.¹³⁴ Tältä osin *Freaks*-elokuvassa jatkettiin freak show'n konventioita, mutta tutkimuskirjallisuudessa kuvatut suhteet olivat kummajaissirkuksissa kahden friikin välisiä. Aineiston perusteella *Freaks*-elokuvaa markkinoitiin kokonaisuudessaan hyvin erilaisilla tavoilla. Esimerkiksi joissain paikoissa friikkejä ja showhenkeä tuotiin elokuvateatterin ulkopuolelle muun muassa kääpiösisäänheittäjinä tai karnevalistisena kaksoskilpailuna. Toisenlaista elokuvamarkkinointia edustivat mainokset, joissa *Freaks* arvosteltiin kauheaksi ja inhottavaksi elokuvaksi, jota silti enemmän tai vähemmän epäsuorasti houkuteltiin teattereihin katsomaan.¹³⁵

2.5 Elokuvan vastaanotto

Useat kriitikot korostivat arvosteluissaan *Freaks*-elokuvan omituisuutta ja tavanomaisuudesta poikkeavuutta.¹³⁶ Monet kriitikot myös sijoittivat elokuvan kauhuelokuvien sykliin.¹³⁷ Esimerkiksi *Time*-lehti totesi elokuvan edustavan ”yhtä kaikkein makaabereinta elokuvaa, mitä koskaan on tehty”.¹³⁸ *Washington Postin* kolumnisti Nelson B. Bell rinnasti *Freaks*-elokuvan vuotta aikaisemmin tulleeisiin kauhuelokuviin ja totesi, ettei elokuvan ”pitäisi olla yhtään vähemmän sensaatiomainen” kuin *Dracula* ja *Frankenstein*.¹³⁹ Toisaalta *Freaks* oli omaa luokkaansa kauhuelokuvienkin saralla, sillä jotkut kriitikot luokittelivat elokuvan erityiseen ”järkyttävän draaman” (*shocker-drama*) tai ”sokki-elokuvan” (*shock picture*) kategoriaan.¹⁴⁰ Vain harvalta lehdeltä *Freaks* sai pelkästään positiivista palautetta. *National Board of Review Magazine* kehui elokuvan vaikuttavaa toteutusta ja

¹³³ Stein's Merchandising, *Motion Picture Herald* 8.10.1932, 88. Toisenlainen versio halauksesta ks. Elokuvmainos *The Washington Post* 19.2.1932, 11.

¹³⁴ Adams 2001, 75.

¹³⁵ Sargent 1932, 28; Stein's Merchandising, *Motion Picture Herald* 8.10.1932, 88; "Jamey" Sends Club Unique Ad Run by Missouri Exhibitor, *Motion Picture Herald* 21.5.1932, 122; Elokuvmainos, *Motion Picture Herald* 13.8.1932, 53. Lisää *Freaks*-elokuvan mainontatapoja kappaleessa 2.5 Elokuvan vastaanotto.

¹³⁶ Esim. Bell 1932a, 10; *Freaks*, *The Film Daily* 9.7.1932, 6; Ten-Second Reviews, *Movie Classic* April 1932, 62; The Circus Side Show, *The New York Times* 9.7.1932.

¹³⁷ Esim. The Picture Parade. Reviews of the Newest Picture. *Freaks*, *Motion Picture* April 1932, 65;

¹³⁸ The New Pictures, *Time* 18.4.1932, 21.

¹³⁹ Bell 1932a, 4.

¹⁴⁰ Bell 1932b, 10; The New Films at a Glance. *Freaks*, *The New Movie Magazine* April 1932, 58; Meehan 1932, 46.

piti *Freaks*-elokuvan kauhua aidompana muihin hirviöelokuvaan verrattuna.¹⁴¹ Myös *Modern Screen* -lehden kriitikot arvostivat sekä hyvin tehtyä että hyvin näyteltyä, autenttiseksi kokemaansa elokuvaa, vaikka tosin väittivät, etteivät he pystyneet katsomaan elokuvaa loppuun asti.¹⁴² Yleisempää oli kuitenkin se, että kriitikot suhtautuivat elokuvaan vähintään kaksijakoisesti. Esimerkiksi *The New York Times* totesi elokuvan olevan ”toisinaan loistava, toisinaan hirveä”.¹⁴³ *Harrison's Reports* ei puolestaan nähnyt elokuvassa mitään hyvää: ”Freaks on niin inhottava, että kuvottaa ajatella sitä”.¹⁴⁴ Samaa mieltä kriitikot olivat kuitenkin siitä, ettei elokuva sovi lapsille.¹⁴⁵

Elokuvalehti *New Movie Magazine* kuvasi elokuvan juonta sensaatiohakuiseksi: ”Side show friikkien yksityiselämät paljastetaan hirvittävällä tavalla”.¹⁴⁶ Joissain kritiikeissä heräsikin kysymys siitä, oliko elokuva ylipäättään viihdettä. Bell jätti asian katsojan harkittavaksi: ”[...] on makuasia tekevätkö näiden outojen ihmisten [...] rakkaudet, ambitiot, fyysiset riennot katsojaan vaikutuksen käypänä viihteenä tai ainoastaan kammottavan kärsimyksen tarpeettomana ylikorostamisena”.¹⁴⁷ Muutamissa kritiikeissä arveltiin, että elokuvasta tulevat pitämään ne, jotka käyvät katsomassa freak show'ta, mutta yksikään kriitikko ei esittänyt käyvänsä itse friikkisirkuksissa.¹⁴⁸ Bell tosin näki, että oli kaksi eri asiaa katsella ”maailman hirvittävyysksiä” esiintymislavoilla kuin seurata heidän romanttisia seikkailuitaan elokuvassa.¹⁴⁹ *Harrison's Reports* ei taas pitänyt *Freaks*-elokuvasta nauttivaa ihmistä lainkaan terveenä: ”Ei edes sairaalloisesti taipuvaisin [ihminen] voisi mitenkään pitää elokuvaa miellyttävänä. [...] Jokainen, joka pitää tätä viihteenä, pitäisi laittaa jonkin sairaalan patologiselle sairastosastolle.”¹⁵⁰ Viihteen lisäksi keskustelua herätti se, oliko elokuvan oikea esityspaikka elokuvateattereissa. *The New York Times* epäili, että elokuva voisi sopia pikemminkin terveysasemalle (*Medical Center*) kuin teatteriin.¹⁵¹ *Harrison's Reports* -lehden kriitikko, joka ei vielä edes ollut nähnyt koko elokuvaa, tuomitsi, ettei *Freaks* ”sovi näytettäväksi missään”.¹⁵²

¹⁴¹ Selected Picture Guide, *National Board of Review Magazine* March 1932, 20.

¹⁴² The Modern Screen Directory of Pictures, *Modern Screen* October 1932, 84.

¹⁴³ The Circus Side Show, *The New York Times* 9.7.1932, 7.

¹⁴⁴ *Freaks*, *Harrison's Reports* 27.2.1932, 35. Kommentti oli lehden elokuvakriitikon ”ystävältä”, sillä lehden alueella elokuvaa ei ollut vielä esitetty. Negatiivinen kritiikki kuitenkin jatkui kyseisessä lehdessä. Ks. *Freaks*, *Harrison's Reports* 16.7.1932, 114; What To Do With ”Freaks”, *Harrison's Reports* 9.4.1932, 60.

¹⁴⁵ Esim. The Circus Side Show, *The New York Times* 9.7.1932, 7; The Modern Screen Directory of Pictures, *Modern Screen* November 1932, 10; Selected Picture Guide, *National Board of Review Magazine* March 1932, 20.

¹⁴⁶ The New Films at a Glance. *Freaks*, *The New Movie Magazine* April 1932, 58.

¹⁴⁷ Bell 1932b, 4. “[...] it is all a matter of taste whether the thwarted loves, ambitions and physical aspirations of these strange people impress the spectator as valid entertainment or merely a gratuitous overemphasis of hideous affliction”.

¹⁴⁸ The Shadow Stage. A Review of the New Pictures, *Photoplay* March 1932, 50; Meehan 1932, 46; Bell 1932c, A1.

¹⁴⁹ Bell 1932c, A1.

¹⁵⁰ *Freaks*, *Harrison's Reports* 16.7.1932, 114. ”Not even the most morbidly inclined could possibly find this picture to their liking. [...] Any one who considers this entertainment should be placed in the pathological ward in some hospital.”

¹⁵¹ The Circus Side Show, *The New York Times* 9.7.1932, 7.

¹⁵² *Freaks*, *Harrison's Reports* 27.2.1932, 35.

Kuinka Harry ja Daisy Earlesia sekä Violet ja Daisy Hiltonia kuvattiin ja arvioitiin elokuvakritiikeissä? Kiinnostavaa onkin, että tarkasteleman henkilöt on enimmäkseen nähty osana elokuvan suurta friikkijoukkoa, jota on käsitelty usein yhtenäisenä ryhmänä. Sitä vastoin elokuvan vammattomat, ei-friikki rooleja esittäneet Hollywood-näyttelijät ovat kritiikeissä aina nimettyjä ja yksilöityjä. Yksi lehdistä, joka nosti esille Earlesin ja Hiltonin sisarukset, oli *The Washington Post*. Lehti luonnehti Daisy Earlesia ”kääpiökaunottareksi” (*midget beauty*) ja muisti Harryn *The Unholy Three* -elokuvan kuuluisana kääpiönä. Lehden mukaan Hiltonin kaksoiset taas vastasivat *Freaks*-elokuvan komediallisista hetkistä.¹⁵³ Bellin mielestä Harry ja Daisy Earlesien esittämät kääpiöt sekä ”San Antonio Siamese Twins” -kaksikkona tunnetut Violet ja Daisy Hilton olivat friikeistä ainoat, jotka ”vaikuttavat elokuvan oikeaan draamaan jossain määrin”.¹⁵⁴ *The New York Times* totesi vain lyhyesti Earlesien esittävän kääpiöitä ja ainoastaan *Variety* kommentoi Earlesien näyttelijäsuorituksia.¹⁵⁵ Kumpikaan heistä ei ollut tehnyt suurta vaikutusta, sillä *Varietyn* mielestä Harry oli ollut hyvä *The Unholy Three* -elokuvassa, mutta samalle tasolle hän ei tässä elokuvassa noussut. Daisy puolestaan näyttäytyi lehdelle ainoastaan nukkemaisena naisena, ”joka lukee vuorosanansa erityisen huolella, mutta harvoin onnistuu näytellessä”.¹⁵⁶ Koko friikkijoukon roolisuoritusta arvioi vain *Motion Picture Heraldin* kriitikko Leo Meehan, jota totesi, etteivät friikit ”ole näyttelijöitä vaan friikkejä ja he tekevät juuri niin hyvin kuin mitä heiltä voi odottaa”, mikä kirjoituksen sävyn perusteella ei ollut paljoakaan. Sitä vastoin Meehan kehui elokuvan päärooleissa olevia vammattomia Hollywood-näyttelijöitä.¹⁵⁷ Muutamien kriitikoiden mielestä pääosissa olevien Hollywood-näyttelijöiden roolit olivat ”epäkiitollisia” ja Olga Baclanovaa lukuun ottamatta elokuvan kannalta merkityksettömiä ja lisäksi eräässä elokuvamainoksessa heidän lahjakkuutensa esitettiin valuvan hukkaan tässä elokuvassa.¹⁵⁸ Samankaltaisia näkemyksiä ei kuitenkaan kohdistettu elokuvan friikkejä näytelleisiin henkilöihin.

Koska Earlesin ja Hiltonin sisarukset sijoitettiin usein elokuvan suureen friikkijoukkoon, tarkastelen seuraavaksi sitä, miten elokuvakritiikeissä friikkejä yleensä luonnehdittiin. *Variety* kehui elokuvan friikkejä, joita lehti piti hienoimpana ”ihmiskuriositeettiryhmänä”, mitä koskaan oli koottu yhteen. Myös friikkien määrä herätti huomiota lehden todetessa elokuvassa olevan ”kolme kertaa enemmän

¹⁵³ The Weirdest of All Films Stars Freaks, *The Washington Post* 21.2.1932, A1. Sennin mukaan Daisy Earlesia kutsuttiin ”kääpiö Mae Westiksi” (*Midget Mae West*), mutta lähdeaineistossani eli ollut Daisyn vertausta hehkeään elokuvatähteen. Senn 1996, 65.

¹⁵⁴ Bell 1932b, 4.

¹⁵⁵ The Circus Side Show, *The New York Times* 9.7.1932, 7.

¹⁵⁶ Freaks, *Variety* 12.7.1932, 16.

¹⁵⁷ Meehan 1932, 46.

¹⁵⁸ Meehan 1932, 46; The New Pictures, *Time* 18.4.1932, 21; Elokuvamainoksen kopio, *Motion Picture Herald* 13.8.1932, 53.

korkealuokkaisia friikkejä kuin *Ringling show'n* kiertävässä esiintyjäseurueessa koskaan yhdellä kaudella”.¹⁵⁹ Samoin *Time* kommentoi elokuvassa olevan ”enemmän ihmiskunnan ulkopuolisia kuin Ringling Brothers ja Barnum & Bailey sirkusshow'ssa yhteensä”¹⁶⁰. *Motion Picture Heraldin* kolumnisti J.C. Jenkins nimitti friikkejä taas ”side show'n hirviömaisyyksien (*monstrosities*) joukoksi”, joka on ”surkeampi ja saastaisempi” kuin *Sparrowsissa*.¹⁶¹

Harvinaisia eivät olleet friikkien kuvaukset, joissa mielestäni on näkemyksiä niin ”hyvä- ja huonosyntyisyydestä” kuin vaikeasta kohtalosta. Nämä luonnehdinnat esiintyivät riippumatta siitä, mitä mieltä arvostelijat olivat itse elokuvasta. Bell kuvasi friikkejä ”luonnon hirveiksi erehdyksiksi”, ”rodun epämuodostuneiksi jäseniksi”, ”perverssin kohtalon säälittäviksi uhreiksi” sekä ”ilveilevän kohtalon kättentyön” uhreiksi. *Photoplay* puolestaan nimitti heitä ”säälittäviksi olioiksi, joilta osittain puuttuu fyysistä ja henkistä perintöä” (*pathetic creatures who have missed part of their physical and mental heritage*).¹⁶² *National Board of Review Magazinessa* friikit nähtiin huono-onnisina, ”luonnon sattuman oikkuina”.¹⁶³ *Modern Screen* puolestaan kutsui friikkejä ”poloisiksi, ihmiskunnan epämuodostuneiksi osiksi” (*the poor, deformed scraps of humanity*).¹⁶⁴ Näissä kritiikeissä on huomionarvoista se, etteivät monet kriitikot nähneet elokuvan friikkejä pelkästään fiktiivisinä elokuvahahmoina vaan heillä nähtiin olevan yhtymäkohtia elävässä elämässä. On vaikea arvioida sitä, missä määrin yksittäiset kriitikot ja toimittajat olivat omaksuneet varsinaisia eugeniikan teorioita. Joka tapauksessa *Freaks*-elokuva syntyi aikakaudella, jolloin Towlsonin mukaan niin kirkko, koulutusjärjestelmä kuin mediakin propagoivat rotuhygienian ideologiaa.¹⁶⁵

Elo kuvakritiikeissä suurin negatiivinen kritiikki kohdistui Harry Earlesin esittämän kääpiö-Hansin ja trapetsitaiteilija Cleopatran suhteeseen. *Film Daily* totesi, että elokuvan ”aihe saattaa osoittautua vastenmieliseksi”. Lehden mukaan kääpiön ja ”normaalin viettelijättären” suhdetta oli vaikea sympatisoida, koska friikit eivät olleet maskeerattuja näyttelijöitä vaan samanlaisia ”rumia ihmishirvittävyksiä” myös todellisuudessa.¹⁶⁶ *Variety*n mielestä elokuvan tarinan heikkouden syy oli siinä, että sen romanssi oli liian epärealistinen (*fantastic*): ”[...] normaalin miehen tai naisen on

¹⁵⁹ *Freaks*, *Variety* 12.7.1932, 16.

¹⁶⁰ *The New Pictures*, *Time* 18.4.1932, 21.

¹⁶¹ Jenkins 1932, 65. Jenkins viitaa Mary Pickfordin tähdittämään elokuvaan *Sparrows* (1926), joka kertoo tarinan ei-toivotuista, kaltoin kohdelluista lapsista. AFI Catalog of Feature Films -tietokanta.

¹⁶² Bell 1932c, A1; Bell 1932b, 4; *The Shadow Stage*. A Review of the New Pictures, *Photoplay* March 1932, 50.

¹⁶³ Critical Comment. *National Board of Review Magazine* March 1932, 13.

¹⁶⁴ *The Modern Screen Directory of Pictures*, *Modern Screen* November 1932, 10.

¹⁶⁵ Towlson 2014, 22.

¹⁶⁶ *Freaks*, *The Film Daily* 9.7.1932, 6.

mahdotonta tuntea myötätuntoa menestystä tavoittelevaa kääpiötä kohtaan”.¹⁶⁷ *Harrison's Reports* suorastaan vastusti elokuvan kertomusta. Lehden mielestä ”sensuellin, normaalin naisen” ja kääpiön välinen suhde on tarinana moraalisesti turmeleva ja inhottava.¹⁶⁸ Elokuvan vammattomien, ei-friikkien väliset suhteet eivät herättäneet kriitikoissa samanlaista epämukavuutta tai paheksuntaa, mutta yllättävää kyllä, ettei Daisy ja Violet Hiltoneiden esittämien siamilaiskaksosten parisuhteita myöskään kritisoitu, mikäli niitä oli kritiikeissä ylipäättään tuotu esille.¹⁶⁹

Freaks-elokuvan mainonnassa friikkien suhteet ja heidän seksuaalisuutensa nostettiin täysin uudelle tasolle verrattuna siihen, miten ne olivat elokuvassa esitetty. Harry Earlesin esittämän Hansin romanssia julistettiin mainostekstein: ”Voiko kääpiö naida täysikasvuisen naisen?” tai ”Voiko täysikasvuinen nainen todella rakastaa kääpiötä?”. Violet ja Daisy Hiltonin esittämiin hahmoihin viittasivat iskulauseet: ”Rakastelevatko siamilaiset kaksoset?” sekä ”Kuinka siamilaiskaksoset rakastelevat?”.¹⁷⁰ *Freaks*-elokuvan saadessa yhä enemmän vastustusta, elokuvan mainontaa muutettiin näkemykseni mukaan pikemminkin elokuvan kaupallisen tappion välttämisen yrityksenä kuin vammaisten ihmisten tasa-arvoistamisen takia:

Entä epänormaalit ihmiset? Heilläkin on elämänsä! Entä siamilaiset kaksoset – eikö heillä ole oikeutta rakastaa? Pinheads, Half-woman Half-man, kääpiöt! Heillä on samanlaiset intohimot, ilonaiheet, murheet, naurunaiheet niin kuin normaaleilla ihmisillä. Onko sellainen aihe koskematon?¹⁷¹

Larsen ja Haller ovat pitäneet elokuvan markkinointia yhtenä syynä sille, ettei *Freaks*-elokuva menestynyt. Tämän lisäksi aikalaiselokuvayleisö ei heidän mukaansa ollut valmis näkemään vammaisia ihmisyydeltään yhdenvertaisina suhteessa vammattomiin ihmisiin.¹⁷² Kuten edellisistä aikalaiskritiikeistä ilmeni, monet kriitikot näkivät esimerkiksi Cleopatra-hahmon ja roolissa olevan Baclanovan normaalina, mitä Harry Earles ja hänen näyttelemänsä Hans eivät heidän mielestään

¹⁶⁷ *Freaks*, *Variety* 12.7.1932, 16. “[...] it is impossible for the normal man or woman to sympathize with the aspiring midget.”

¹⁶⁸ *Freaks*, *Harrison's Reports* 16.7.1932, 114

¹⁶⁹ Tästä huolimatta esimerkiksi 1934 Violet Hiltonin avio-oikeus evättiin yli kahdessakymmenessä osavaltiossa, joissa vedottiin esimerkiksi siihen, että ”ehdotettu avioliitto olisi julkisen moraalin rikkomista” tai siihen, että ”morsian on siamilainen kaksonen”. Siamese Twin in Plea. Asks Court to Compel City Clerk to Issue Marriage License. *The New York Times* 14.7.1934, 16; Pingree 1996, 181.

¹⁷⁰ Larsen & Haller 2002, 167; Elokuvamainos, *Motion Picture Herald* 6.2.1932, 31.

¹⁷¹ Elokuvamainos, *The Washington Post* 19.2.1932, 11.

¹⁷² Larsen & Haller 2002, 167, 171.

selvästikään olleet. Lisäksi edellä mainittu elokuvamainos alleviivasi elokuvan friikkien epänormaaliutta.

Freaks-elokuva tutkineiden keskuudessa on pidetty ongelmallisena sitä, että elokuvassa vammaisen esitetään väkivaltaisena kostajana. Esimerkiksi Martin Norden on sijoittanut elokuvan vammaiskuvan ”pakkomielteisiin kostajiin”.¹⁷³ Aikalaiskritiikeissä elokuvan väkivaltaista kostokohtausta on taasen nostettu esille vain harvoin.¹⁷⁴ Tutkimuskirjallisuudessa on myös pohdittu elokuvan ristiriitaista kuvaa friikeistä. Esimerkiksi Joan Hawkins on esittänyt, että elokuvan ensimmäinen puoli ”normalisoi” friikkejä, kun taas jälkimmäinen puoli kääntää sympatiat friikeistä heidän uhrejaan kohtaan.¹⁷⁵ Kaksijakoinen kuva friikeistä johtuu Towlsonin mielestä siitä, että elokuva muuttui olennaisesti Browningin alkuperäisistä intentioista. Towlsonin mukaan studio paitsi leikkasi elokuvasta paljon materiaalia pois myös vaati kauhumaista loppua, kun taas Browning olisi halunnut melankolisen ja surullisen lopun.¹⁷⁶ Kerns on puolestaan huomauttanut, että ”pakkomielteisen kostajan” stereotyyppissä kaikki elokuvan friikit on niputettu yhteen ottamatta huomioon sitä, että kostajina olevat friikit ovat enimmäkseen miehiä.¹⁷⁷ Esimerkiksi Hiltoneiden esittämät siamilaiset kaksoset eivät siis ole kostamassa, kuten ei myöskään Daisy Earlesin esittämä Frieda. Näkisin, että elokuvan tyypittelemineen yhteen vammaiskuvaan on suuntaa antava, joskin varsin kapea näkemys monimutkaisesta elokuvasta ja elokuvan aikana vaihtelevista friikkikuvauksista. Friikkien kostamisen huomioon ottaminen on silti merkityksellistä. Larsenin ja Hallerin mukaan aikana, jolloin *Freaks* julkaistiin, yhteiskunnassa levisi rotuhygienian teorioiden myötä pelkoja myös siitä, että epänormaalit ihmiset ovat väkivaltaisia. On sinänsä vaikea tutkia sitä, lisäkö *Freaks*-elokuva negatiivisia asenteita vammaisia ihmisiä kohtaan, mutta Larsen ja Haller ovat nähneet, että elokuva vahvasti käsitystä siitä, että ”epänormaalit” voivat olla väkivaltaisia vammattomia ihmisiä kohtaan ja vammaiset ihmiset pitäisikin pitää lukkojen takana.¹⁷⁸

Keskustelu *Freaks*-elokuvasta jatkui lehtien palstoilla. *Photoplayn* -lehden lukija San Diegosta syytti kiivaasti elokuvaa ”halpamaisesta mauttomuudesta” kirjoittaen: ”kuka ikinä sen ohjasi, pitäisi hävetä”. Nashvillalainen lukija puolestaan kirjoitti:

¹⁷³ Norden 1994, 116.

¹⁷⁴ Esimerkiksi Bell kuvasi kostokohtausta groteskiksi huipuiksi ja *The New York Timesin* kritiikeissä kohtausta pidettiin koko elokuvan huipentuma. Bell 1932b, 4; *The Circus Side Show*, *The New York Times* 9.7.1932, 7; W. C. Fields and Jack Oakie Take Part in the Olympics—“Freaks” Arrives. *The New York Times*. 17.7.1932, X3.

¹⁷⁵ Hawkins 267, 269.

¹⁷⁶ Towlson 2014, 22–23.

¹⁷⁷ Kerns 2013, 105–106.

¹⁷⁸ Larsen & Haller 2002, 170–171.

Minulla oli ystävä, joka uhkasi haastaa oikeuteen *Freaks*-elokuvan näyttäneen elokuvateatterin sellaisen elokuvan tuomisesta paikkaan. Minä puolestani kiitän teatteria koko sydämeistäni, sillä se näyttää meille, että on olemassa toisia, jotka ovat paljon heikommilla kuin me.¹⁷⁹

Kiistat elokuvan ympärillä näkyivät myös alan ammattilehdissä. Esimerkiksi *Harrison's Reports* kritisoi sitä, että MGM oli vaatinut tiettyjä elokuvateatterien pitäjiä esittämään *Freaks*-elokuva tai maksamaan siitä, vaikkei elokuvaa näytettäisi. Kirjoittajan mukaan MGM ei esittänyt elokuvaansa edes omissa teattereissaan, mikä herätti epäilyjä siitä, että elokuvastudion tavoitteena oli saada lisää katsojia omiin teattereihinsa ja romauttaa muiden liiketoimet. Enempää ”alhaisia frikkejä” (*vile freaks*) kirjoittaja ei studioltakaan kaivannut.¹⁸⁰ *Motion Picture Heraldissa* elokuva nähtiin aivan toisin:

Jos ”Freaks” on aiheuttanut raivoa tietyissä sensoripiireissä, syy on siinä tavassa, miten se on yleisölle kampanjoitu. Totesin sen olevan mielenkiintoinen ja viihdyttävä elokuva, enkä nähnyt painajaisia taikka yrittänyt murhata ketään sukulaistani. On aika epäileä tuotannolle, että se leimataan kammottavaksi.¹⁸¹

Freaks menestyi elokuvateattereissa vaihtelevasti. Joillain paikkakunnilla elokuva löysi yleisönsä, mutta suurimmissa kaupungeissa elokuva floppasi. Suosio pienillä alueilla ei silti tasoittanut suurten alueiden heikkoa menestystä. Kaupallinen tappio, negatiivinen julkisuus ja ryhmäpainostus saivat maaliskuussa 1932 MGM:n vetämään *Freaks*-elokuvan ensimmäisen kerran pois elokuvateattereista ja elokuva vedettiin lopullisesti pois teattereista New Yorkin esitysten jälkeen.¹⁸²

Cecelia Ager kuvasi *Variety*-lehdessä kuinka elokuvan ”normaalit näyttelijät” Leila Hyams ja Olga Baclanova tunsivat vastenmielisyyttä koko elokuvaproduktiota kohtaan, mutta ”traagisesti epämuodostuneita olentoja”, frikkejä, asia ei vaivannut.¹⁸³ Tietävästi näin asiat eivät olleet. Vaikka pseudoniminen Cal York kertoi *Photoplayssa* side show’n sisäänheittäjien mainostaneen Earleseja

¹⁷⁹ The Audience Talks Back, *Photoplay* May 1932, 6. “I had a friend who threatened to sue the theater that showed “Freaks” for bringing such a picture to the place. For me, I thank the theater heartily, for it shows that there are others who are much worse off than we.”

¹⁸⁰ What To Do With ”Freaks”, *Harrison's Reports* 9.4.1932, 60.

¹⁸¹ Showmen's Reviews. *Freaks*, *Motion Picture Herald* 23.7.1932, 48. “If “Freaks” has caused a furore in certain censor circles the fault lies with the manner in which it was campaigned to the public. I found it to be an interesting and entertaining picture, and I did not have nightmares, nor did I attempt to murder any of my relatives. It is quite unfair to the production to brand it as gruesome”.

¹⁸² Larsen & Haller 2002, 167; Skal & Savada 1995, 175, 181.

¹⁸³ Ager 1932, 36.

”kuuluisina elokuvatahtina” ja kirjoitti Harry Earlesin olevan elokuvakokemuksestaan ylpeä, idän teatterinlavoille palanneet Violet ja Daisy Hilton katuivat osallistumisestaan elokuvaan, eivätkä julkisuudessa puhuneet siitä. Hiltonit eivät myöskään käyttäneet elokuvaa mainosmateriaaleissaan vuosikymmeniin.¹⁸⁴ Elokuvan teossa mukana ollut Sheldom kuvasi elokuvan julkaisun jälkeisiä tunnelmia seuraavasti:

Kaikki, jotka työskentelivät elokuvassa, halusivat vain kadota. Kukaan ei halunnut nimeään yhdistettävän tähän elokuvaan, joka oli laajasti tuomittu suunnilleen sairaimmaksi, kaikkein inhottavimmaksi tekeleeksi, mitä Hollywoodista on koskaan tullut. Se oli kuin olisi ollut pedofiili perheessä. Kenenkään ei haluttu tietävän siitä.¹⁸⁵

Kuten aiemmin olen esittänyt, *Freaks* ilmestyi aikana, jolloin yleisön kiinnostus freak show’ta kohtaan oli kääntynyt laskuun. Ajan saatossa ”[k]aikki ryhtyivät poliittisesti korrekteiksi”, totesi Harry ja Daisy Earlesin sisko Tiny Doll.¹⁸⁶ Chemers onkin todennut, ettei freak show’n vastustus kummunnut friikkeinä esiintyneistä henkilöistä vaan vammattoman yleisön tunteista ja heidän näkemyksistään siitä, että vammaiset ihmiset tulisi pitää pois näkyvistä.¹⁸⁷ Lisäksi medikalisoituminen vaikutti elokuvarooleihin. Kun lyhyttä alettiin määritellä sairautena, patologisointi tuli Medeirosin mukaan vaikuttamaan erityisesti pienikokoisiin, miespuolisiin esiintyjiin, jotka eivät enää saaneet hyvin maskuliinisia elokuvarooleja.¹⁸⁸ Kerns on puolestaan arvioinut, etteivät Violet ja Daisy Hilton pystyneet koskaan erottamaan näyttämön lavaesiintyjiä henkilökohtaista elämistään ja hän katsoo, etteivät Hiltonit onnistuneet rakentamaan myönteistä tähti-imagoa emansipaationsa jälkeen, eivätkä siten päässeet yli friikkeinä olemisesta.¹⁸⁹ Lisäksi Kerns on todennut, että *Freaksin* kaltaista elokuvaa, joissa naispuolisten siamilaiskaksosten romanttisia suhteita ei kyseenalaisteta, eikä heitä olla erottamassa toisistaan, ei tämän jälkeen (amerikkalaisissa) elokuvissa ole nähty.¹⁹⁰

¹⁸⁴ York 1932b, 39; Jensen 2006, 206; Kerns 2013, 80, 101.

¹⁸⁵ Jensen 2006, 212. “Everyone who worked on the film wanted to go into hiding. Nobody wanted to have his name associated with a picture that was widely denounced as just about the sickest, most disgusting piece of work ever to come out of Hollywood. It was like having a pedophile in your family. You didn’t want anyone to know about it.”

¹⁸⁶ Tiny Doll, *Telegraph*.15.9.2004, elektroninen julkaisu. Earlesit muuttivat sukunimensä 1930-luvun puolivälissä. ”Dollin perhe” näytteli muun muassa elokuvassa *The Wizard of Oz* (1939), joskaan heidän tai kenenkään ”maiskiaisena” (*Munchkin*) esiintyneen henkilön nimeä ei elokuvan lopputeksteissä mainittu. Harry ja Daisy sisaruksineen vetäytyivät showalalta 1956. Senn 1996, 65; McCara 2012, 272.

¹⁸⁷ Chemers 2008, 87.

¹⁸⁸ Medeiros 2016, 77.

¹⁸⁹ Kerns 2013, 87, 100.

¹⁹⁰ Kerns 2013, 100–102. Daisy ja Violet Hilton näyttelivät myöhemmin elokuvassa *Chained for Life* (1952). AFI Catalog of Feature Films -tietokanta.

Freaks-elokuvassa friikkejä näytelleiden henkilöiden tarkastelussa on ilmennyt, että ennen elokuvaprojektia Harry ja Daisy Earles sekä Daisy ja Violet Hilton olivat työskennelleet freak show'n eri areenoilla, joille he olivat päätyneet eri tavoin. Earleseja oli mahdollisesti kannustettu alalle, kun taas Hiltonit olivat orjamaisin keinoin alalle "kasvatettuja". Earlesit edustivat freak show'n yleisiä kääpiöinä esiintyviä hahmoja ja Hiltonit puolestaan show'n harvinaisia siamilaiskaksosia. Nämä esiintyjähahmot siirtyivät osittain elokuvaan. Harry Earles oli aiemmin näytellyt ohjaaja Tod Browningin elokuvassa ja lisäksi hän oli keskeinen henkilö, joka ajoi Tod Robbinsin *Spurs*-novellin adaptoimista elokuvaksi. Daisy Earles ehkä päätyi elokuvaan, koska hän oli Harryn sisko, mutta aineistostani puuttui selvä peruste tähän. Daisy ja Violet Hilton suostuivat elokuvarooleihin tiettävästi roolittajana toimineen Ben Piazzan hyvien suostuttelutaitojen johdosta sekä elokuvausmahdollisuuksien toivossa.

Harry ja Daisy Earlesista julkaistuissa kirjoituksissa ja kuvissa heidän pienuuttaan korostettiin. Toisinaan lehdet käyttivät Earlesien ja Hiltoneiden omia nimiä kirjoituksissaan, toisinaan heitä kutsuttiin kääpiöksi ja siamilaiseksi kaksosiksi. Yksi elokuvalehden toimittaja arvioi Harry Earlesin ja Hiltonin kaksosten älykkyyden tasoa. Samalla hän ristiriitaisesti esitti heidän olevan sekä onnellisia sellaisina kuin he olivat että heidän haluavan muuttaa itsensä, mikäli lääketieteellisesti sopiva keino olisi olemassa. Hiltoneiden ihastuksista voitiin lehdissä puolestaan kirjoittaa kevyen viihteellisesti. Lisäksi *Freaks*-elokuvaa markkinoitiin epäyhtenäisillä tavoilla. Elokuvamainoksissa ei hyödynnetty Harryn elokuvataustaa tai Hiltonin kaksosten vaudeville-tunnettuutta, eikä heidän nimiään edes julkaistu mainoksissa. *Freaks* ei myöskään ollut sellainen elokuva, jossa Hiltoneiden laulu-, tanssi- ja soittotaidot olisivat tulleet esille.

Monissa kritiikeissä huomautettiin, etteivät elokuvan friikit ole maskeerattuja vaan samanlaisia elävässä elämässä. Tämä vaikutti tapaan, jolla kriitikot arvioivat elokuvaa. Elokuvakritiikki oli kokonaisuudessaan hyvin vaihtelevaa aina kehuista avoimiin vastenmielisyyden ilmauksiin saakka. Elokuvan friikit esitettiin niin side show'n friikkeinä tai hirviöinä kuin patologisina, rodun huonompina tai huono-osaisina ihmisinä. Siamilaiskaksosten suhteet eivät aiheuttaneet selvää paheksuntaa elokuva-arvosteluissa, toisin kuin Harry Earlesin esittämän kääpiön suhde toisinaan normaalina pidettyyn Cleopatraan. Vaikka Harry Earles oli aiemmin näytellyt Hollywood-elokuvissa, hänen näyttelijäsuoritustaan ei useimmiten arvioitu elokuvakritiikeissä. Myös Daisy Earlesin ja Hiltoneiden roolisuorituksia kommentoitiin erittäin harvoin. Kokonaisuudessaan monet kirjoitukset ilmaisivat sitä, mikä ajan yhteiskunnassa tai kirjoittajan mielestä oli normaalina pidettyä ja mikä taas ei.

3. Selluloiditerapiasta maineeseen. Harold Russell ja *The Best Years of Our Lives* (1946)

3.1 Paluu kotiin

Joskus unohdamme, että kun miehet ovat veteraaneja, he ovat myös miehiä, jotka kantavat mukanaan jälkiä, joita sota jättää miesten elämiin.¹⁹¹

Seuraavaksi käsittelemäni fiktioelokuva kosketti myös kenraali Omar Bradleyä, joka esitti kiitoksensa elokuvan veteraanikuvauksesta Samuel Goldwynille¹⁹² osoittamassaan kirjeessään.¹⁹³ Samana vuonna, kun liittoutuneet hyökkäsivät Normandian rannikolle, elokuvatuottaja Goldwyn aloitti Hollywoodissa uuden elokuvaprojektin. Se tulisi kertomaan kenraali Dwight D. Eisenhowerin elämästä.¹⁹⁴ Tämä elokuva vaan ei koskaan valmistunut. Vuodesta 1936 alkaen elokuvaohjaaja William Wyler¹⁹⁵ oli tehnyt yhteistyötä Goldwynin kanssa ja sopimus velvoitti hänet tekemään tuottajalle vielä yhden elokuvan.¹⁹⁶ Wyler ei kuitenkaan ollut kiinnostunut Eisenhowerista tai mistään muustakaan Goldwynin hänelle ehdottamista aiheista. Paitsi yhdestä. Tämä tarina kertoi kolmen sodasta palaavan veteraanin ongelmista, joita he kohtasivat sopeutuessaan uudelleen siviilielämään.¹⁹⁷ Sota oli vaikuttanut Wyleriin merkittävästi. Hän esitti *The New York Timesin* haastattelussa, että vielä viisi vuotta sitten tarina kolmesta veteraanista olisi vaikuttanut mahdottomalta ajatukselta. Nyt jo kahdesti sodasta palannut Wyler totesi: ”[...] minä tunnen nämä kaverit [...] ja tiedän kuinka he tuntuivat ja toimisivat.”¹⁹⁸

Tavalliset sotaveteraanit saattoivat vaikuttaa Wylerista läheisemmiltä kuin kenraali Eisenhowerin kaltaiset miehet, ei vain koska hän oli ollut sodassa vaan myös siksi, että Wyler oli kokenut vammautumisen. Tehdessään *Thunderbolt* -dokumenttielokuvaa (1945) Yhdysvaltain ilmavoimille, Wyler sai hermovaurion, jonka johdosta hän menetti kuulonsa oikeasta ja osittain myös vasemmasta korvastaan. Sarah Kozloffin mukaan Wyler aluksi traumatisoitui vammautumisestaan ja pelkäsi koko

¹⁹¹ Bradley Thanks Goldwyn For 'The Best Years', *Showmen's Trade Review* 23.11.1946, 13. ”Sometimes we forget that when men are veterans they are also men – carrying with them the imprints that war leaves on the lives of men”.

¹⁹² Szmul Gelbfisz (1879–1974).

¹⁹³ Bradley Thanks Goldwyn For 'The Best Years', *Showmen's Trade Review* 23.11.1946, 13.

¹⁹⁴ Kozloff 2011, 12; Miller 2013, 239.

¹⁹⁵ Wilhelm Weiller (1902–1981).

¹⁹⁶ Kozloff 2011, 36–37.

¹⁹⁷ Miller 2013, 239; Easton 2014, 234.

¹⁹⁸ William Wyler and His Screen Philosophy: And They All Had Big Heads the Next Morning, *The New York Times* 17.11.1946, 77.

uransa ja elämänsä päättyvän, mutta myöhemmin hän sopeutui tilanteeseensa ja löysi sopivat työskentelytavat uraansa jatkaakseen.¹⁹⁹ Toiselle tulevalle *Best Years* -elokuvan kirjoittajalle Robert E. Sherwoodille Wyler korosti, että kolmen veteraanin tarinan pohjalta tuleva elokuva voisi estää kotiin palaavien sotilaiden sydänsuruja ja tragedioita.²⁰⁰

Goldwyn oli miltei jo kuopannut sotaveteraanikertomuksen, jonka hän oli pyytänyt MacKinlay Kantoria kirjoittamaan *Time*-lehdessä olleen artikkelin pohjalta.²⁰¹ Lehden kirjoituksessa kerrotaan 370 jalkaväen sotilaan kotiin palaamisesta kaksikymmentäseitsemän kuukautta kestäneen taistelun jälkeen. Junassa olevia, keskimäärin 21-vuotiaita miehiä *Time*-lehti kutsuu toisinaan sankareiksi, mutta ”kukaan junassa olevista ei ollut sankari itselleen tai toisilleen. Mutta kaikki heistä tiesivät, mitä jokainen oli tehnyt”. Artikkelissa kerrotaan niin japanilaisten kukistamisesta, tytöistä kuin oluestakin, mutta ei mainita sanaakaan junassa olevista, sodassa vammautuneista miehistä, joita oletan myös olleen kyydissä mukana.²⁰²

Kantorin kirjoittaman, runollisen *Glory for Me* -romaanin päähenkilö on 21-vuotias Fred Derry, luutnantti ja pommittaja, joka tappoi sodassa sata miestä. Fredin aikoessa palata kotikaupunkiinsa, hän tapaa jalkaväen kersantin Al Stephensonin. Saksassa taistellut Al on Frediä huomattavasti vanhempi, mutta he huomaavat molemmilla olevan sama määränpää, Boone City.²⁰³ Miehillä on ongelmansa. Fred on menettänyt sodassa monta toveriaan ja näkee painajaisia ja Al on joutunut olemaan kotoaan poissa samalla kun hänen lapsensa ovat kasvaneet lähes aikuisiksi, mutta kumpikaan heistä ei ollut fyysisesti vammautunut.²⁰⁴ Myös Boone Cityyn paluumatkalla oleva, Kantorin kolmas veteraani onkin jotain aivan muuta:

Tämä oli kuolema – yksi kuoleman romu, elävä oikealta puolen, ja kuoleva, nykivä vasemmalta. Se tuskissaan ja kieroin lihaksin käveli. Se oli niin nuori... sillä oli parrattomat kasvot. Sen nimi oli Wermels, Homer, merimies toisen luokan, mutta oli työskennellyt tykkimiehen kaverina yöllä torpedoiskussa. Hän lähti sotaan lapsena, kuten monet. Hän palasi sieltä hirviönä.²⁰⁵

¹⁹⁹ Kozloff 2011, 36–37.

²⁰⁰ Miller 2013, 241.

²⁰¹ Miller 2013, 239–240.

²⁰² The Way Home, *Time* 7.8.1944, 17.

²⁰³ Kantor 1945, 3–4, 8, 11.

²⁰⁴ Kantor 1945, 20, 22, 59.

²⁰⁵ Kantor 1945, 13. “This was a death – one piece of death, Alive on its right side, and dying, jerking on its left. It walked with pain and twisted muscles. It was so young... it had a face without a beard. Its name was Wermels, Homer, Seaman

19-vuotiaalla Homerilla on aivovamma, spastisuutta²⁰⁶ ja hänellä on vaikeuksia puheen tuottamisessa. Lisäksi hän on toispuoleisesti halvaantunut ja kävelee jalkaansa raahaten. Kotiin palattuaan Homer huomaa alkoholin lieventävän vapinaansa ja hän alkaa käyttää juomiseen vammautumisen johdosta saamia tukia.²⁰⁷ Juominen lieventää myös katkeruutta siitä, että hänen vammansa ovat pysyviä. Homer tietää saaneensa asianmukaista hoitoa ja kuntoutusta, mutta hänen saamansa diagnoosit ja pettymys kaikkeen tuntuvat karvaalta:

Olen spastis-atetoidi²⁰⁸ [...] Olen hemiplegi: se tarkoittaa toispuoleista... Helvetti soikoon, niissä sairaaloissa he tekivät parhaansa. [...] Niin mikä on asioiden todellinen laita? Olen jälleen kotona. Olen palannut sodan keskeltä. Saan sataviisikymmentä joka kuukausi, ja olen tällainen. He puhuivat minulle melkoista roskaa; he sanoivat että paranen pian. Hyvä Jumala, niin paranenkin. Joka kerta juodessani paranen vähäsen.²⁰⁹

Alkoholisoitumisen lisäksi Homer on itsetuhoinen ja romaanin lopussa hän yrittää itsemurhaa.²¹⁰ Toisin sanoen Kantorin vammaishahmo muistuttaa henkiin jäänyttä ihmisrauniota. Vammautuneet sotaveteraanit eivät silti olleet Kantorille pelkkää mielikuvituksen tuotetta, sillä hänellä oli kokemusta sodasta. Romaania varten Kantor myös kiersi useiden kuukausien ajan sairaaloissa ja perehtyi sairaaloista päässeiden potilaiden ongelmiin.²¹¹ Tämä mielestäni voi selittää sitä, ettei romaanin Homer kuole oman käden kautta vaan Kantor on kirjoittanut hahmolle melko toiveikkaan lopun. Ottaakseen asioista selvää ja tukeakseen poikaystävänsä, Homerin tyttöystävä Wilma on lukenut vammaisten henkilöiden kirjoittamia kirjoja. Niinpä Wilma kannustaa Homeria vähentämään alkoholinkäyttöä, omaksumaan senkaltaisen asenteen, joka hänellä oli ennen vammautumistaan ja olemaan välittämättä, jos toiset nauravat hänelle. Homerin tarina romaanissa päättyy hengelliseen sävyyn, sillä ”Jumalan armosta” hän saattaa kokea elämässään vielä niin iloa, naurua, intohimoa kuin ihmettäkin.²¹²

Second-Class, But working as a gunner's mate the night torpedoes struck. He went In as a child, as many went. He came Out as a monster.”

²⁰⁶ Spastinen tarkoittaa esimerkiksi lihasjäykkyyttä tai kankeutta. Ks. Nienstedt 2007.

²⁰⁷ Kantor 1945, 13–14, 82, 167.

²⁰⁸ Atetosoilla tarkoitetaan aivojen häiriöön liittyviä toistuvia pakkoliikkeitä. Ks. Nienstedt 2007.

²⁰⁹ Kantor 1945, 168. ”I’m spastic-athetoid. [...] A hemiplegiac: that means one side... God damn it, in those hospitals They did the best they could. [...] So what’s the score? I’m back at home. I’m Out. I get a hundred-fifty every month, And I’m like this. They fed me quite a line of crap; They said that I do get better soon. By God, I do get better. Every time I take a drink I get a little better.”

²¹⁰ Kantor 1945, 248.

²¹¹ Kozloff 2011, 33–34; Miller 2013, 240.

²¹² Kantor 1945, 250–251, 253.

Kantorin romaani ei päätyntä sellaisenaan elokuvaksi vaan elokuvan käsikirjoittajaksi palkattiin Pulitzerin kirjallisuuspalkintoja saanut Sherwood.²¹³ Romaania ja elokuvan juonta verrattaessa kaikkein suurin muutos kohdistui juuri sotaveteraani Homer Wermelsiin. David A. Gerber esittää, että Kantorin romaanin Homer oli Goldwynille ”liian vastenmielinen” kaikessa vammaisuudessaan, alkoholismissaan ja itsemurhataipumuksissaan. Tutkijan mukaan Goldwyn piti Homer-hahmoa elokuvayleisöä ajatellen liian vaivaannuttavana katsottavana ja mikäli kukaan näyttelijä edes suostuisi roolia vastaanottamaan, olisi se näyttelijän uraa ajatellen hyvin riskeeraavaa. Lisäksi Gerber toteaa, ettei hyvin patriootin Goldwyn pitänyt Kantorin romaanissa olevasta yhteiskunnallisesta kritiikistä, kuten siitä, etteivät veteraanien vaikeudet olleet vain heidän henkilökohtaisia ongelmiaan vaan heihin kohdistui myös ennakkoluuloja ja epäoikeudenmukaista kohtelua.²¹⁴

The New York Timesin haastattelussa Wyler puolestaan esitti, ettei romaanin vammaishahmo soveltunut lainkaan elokuvallisesti toteutettavaksi: ”Meillä oli alkuun spastinen tapaus, mutta totesin, ettei sellainen hahmo koskaan vaikuttaisi todenmukaiselta; kukaan näyttelijä, oli kuinka lahjakas tahansa, ei voisi esittää spastista vakuuttavasti”.²¹⁵ Silti spastisuus ei ollut ainoa asia, mikä Kantorin Homer-hahmossa muuttui vaan elokuvan Homerin vammat poikkeavat täysin Kantorin kirjoittamasta. Poissa ovat niin vapina, puhumiseen ja kävelemiseen liittyvät vammat, kuolaaminen kuin itsetuhoisuuskin ja niiden tilalla ovat käsien amputaatiot.²¹⁶ Loppujen lopuksi Kantorin ja elokuvan Homeria yhdistää lähinnä heidän etunimensä lisäksi se, että molemmat ovat merimiehiä ja heidän tyttöystävänsä nimi on Wilma. Lisäksi molemmissa tarinoissa on pieniä viittauksia aikaan, jolloin he eivät olleet vielä vammautuneet.²¹⁷ Näkisin, että kyse ei ollut siitä, ettei Hollywoodissa olisi ollut riittävän lahjakkaita näyttelijöitä Homerin roolia esittämään vaan tekijöillä oli pikemminkin tarve saada ”siistitumpi versio” Kantorin vaikeavammaisesta Homerista.

3.2 Harold Russellin tie Hollywoodiin

Oli se päivä, jolloin menetin molemmat käteni. Tänä kesäkuun päivänä 1944, jonkun toisen sormet kirjoittivat sanojani päiväkirjaani. Eivät ne olleet vain mitä tahansa sanoja

²¹³ Kozloff 2011, 33.

²¹⁴ Gerber 1994, 553; Gerber 1993, 12.

²¹⁵ William Wyler and His Screen Philosophy: And They All Had Big Heads the Next Morning, *The New York Times* 17.11.1946, 77.

²¹⁶ Kantor 1945, 13, 17, 348.

²¹⁷ Elokuvassa Homerin sukunimi on Parrish. Kantorin romaanissa Homer muistelee pyöräretkeään ja elokuvassa näytetään valokuvia, joissa vammauton Homer urheilee. Kantor 1945, 136.

vaan monia asioita, joita ajattelin. Minulla oli paljon aikaa ajatella. Oli koko päivä ja useampi yö kuin kukaan tiesi. [...]

Johnny, jolla oli yksi jalka; Buck, yksi jalka; Francie, yksi käsi; Bailey, yksi jalka; Fred, yksi käsi; Cretella, ei jalkoja; Papa Frank, yksi jalka – ja minä.²¹⁸

Näin alkoi Army Signal Corpsin amputoiduille veteraaneille suunnattu opetuselokuva *Diary of a Sergeant*, jossa esiintyi Harold Russell kohtalotovereineen. Sodassa haavoittui miehiä. Paljon miehiä. Mutta mitä vammautuneille veteraaneille tulisi tehdä? Gerber esittää, että sotaveteraanien kotiuttaminen ja heidän yhteiskuntaan uudelleen sopeuttaminen aiheutti huolta jo ennen Japanin miehitystä (*V-J Day*) useiden asiantuntijoiden keskuudessa. Ennusteiden mukaan sodasta palaavien miesten myötä seuraisi vakavaa kotiuttamiskriisiä, kun nämä lama-aikana kasvaneet, työkokemusta vailla olevat miehet kotiutuisivat lisäksi vielä vammautuneina. Columbian yliopiston sosiaalialan professori Willard Waller näki vakavasti vammautuneissa miehissä erityistä uhkaa, sillä Wallerin mielestä he olivat kaikkein katkerimpia ja vaarallisimpia veteraaneja, joilla ei ollut enää mitään menetettävää. Gerber esittää, että valtaosa asiantuntijoista, kuten psykiatreista, lääkäreistä, papeista ja sotilasvirkamiehistä ei allekirjoittanut Wallerin näkemystä väkivaltaisuuksiin menevistä vammaisista veteraaneista, mutta sotaveteraaneista aiheutuviin ongelmiin uskottiin laajasti.²¹⁹ Nämä veteraanit edustivat ikään kuin jo moninkertaisesti menetettyä sukupolvea.

Vammautuneet veteraanit poikkesivat myös voimakkaasta ja ”hypermaskuliinisesta” miehen kuvasta, jota Christina S. Jarvisin mukaan Yhdysvaltain armeija ja valtionjohto olivat muiden instituutioiden ohella viljelleet toisen maailmansodan aikana esittääkseen maansa vahvuutta sekä amerikkalaisille että muille valtiolle.²²⁰ Jarvis esittää, että vaikka amputoidut veteraanit muodostivat lopulta vain pienen osuuden kaikista amerikkalaisista amputoiduista, heidän toipumiseensa ja ”kokonaiseksi palauttamiseensa” panostettiin erityisesti. Vammautuneen veteraanin kuntouttaminen oli merkityksellistä siten paitsi veteraanin itsensä, myös valtion kannalta.²²¹ Sotaveteraanien kuntoutuksesta tulikin David Harley Serlinin mukaan nationalistinen hanke 1940-luvulla. Samalla vahvistettiin jo 1800-luvun puolella rakennettua hierarkkista vammaisjakoa, jossa erotettiin

²¹⁸ *Diary of a Sergeant* 1945. “This was the day I lost both my hands. On this June day in 1944, someone else’s fingers were writing down my words in my diary. But they just weren’t any words but many things that I’d thought of. I had a lot of time for thinking. I had all day and more of the night than anyone knew.” “Johnny with one leg, Buck, one leg, Francie, one arm, Bailey one leg, Fred, one arm, Credella, no legs, Papa Frank, one leg – and me.”

²¹⁹ Gerber 1994, 547–548.

²²⁰ Jarvis 2004, 4–5.

²²¹ Jarvis 2004, 112, 118.

traagisesti, sodankäynnissä vammautunut, patrioottisia arvoja ylläpitävä vammainen synnynnäisesti epämuodostuneesta ja yhteiskuntaa palvelemattomasta vammaisesta.²²² Veteraanien yhteiskuntaan uudelleen sopeuttamisen ja miesten kokonaiseksi palauttamisen yhtenä ratkaisuna toimivat erilaiset proteesit.

Vuoden 1945 alussa *Time*-lehti uutisoi sodassa raajan menettäneiden miesten kehittyneestä hoidosta. Lehden mukaan nykyiset tekoraajat (*artificial limbs*) olivat keveitä ja joustavia verrattuna epämukavilta tuntuviin, ensimmäisen maailmansodan aikaisiin välineisiin verrattuna ja uusia tekoraajoja valmistettiin niin kuidusta, pajupuusta, nahasta, alumiinista, teräksestä kuin muovista. Tekokättä tarvitseville oli olemassa julkiseen käyttöön tarkoitettu, käsineellä päällystetty, puinen raaja ja hyötykäyttöön puolestaan kaksoiskoukku (*double hook*). Lisäksi saatavilla oli erityisiä lisäosia (*special fittings*). Artikkelissa haastateltu, kuutta amputaatioyksikköä hallinnoiva kirurgi kenraali Norman T. Kirk esittää kirurgisen operaation, tekoraajan sekä sen käyttöön opettelemisen vaihtoehtona sille, ettei ”ramman veteraanin tarvitse ajatella kynien myymistä kadun kulmilla”.²²³ Uusien tekoraajojen ja koukkujen esitettiin siis antavan valoisimmat tulevaisuudennäkymät raajansa menettäneille miehille. 1944 Yhdysvaltain armeijan Walter Reed Hospital -asemalla yksi uudenlaiset koukut²²⁴ saaneista oli 30-vuotias Harold Russell.

Russellin ja Victor Rosen kirjoittamassa Russellin omaelämäkerrassa muistellaan kuinka täydellinen laskuvarjojääkäri ja sankari Russell oli ollut vielä palatessaan ensimmäistä kertaa sodasta. Tilanne oli nyt kokonaan toinen, kun Russell heräsi kivuissaan ilman molempia käsiään.²²⁵ Mitä Russellille tapahtui, oli sekä yleistä että harvinaista. Toisessa maailmasodassa noin 700 000 amerikkalaista miestä sai sotavammoja. Heistä 300 000:n vammat vaativat pitkää sairaalajaksoa ja kuntoutusta.²²⁶ Oli kuitenkin poikkeuksellista, että vammautunut menetti kaksi raajaansa. Näitä veteraaneja oli yhteensä noin tuhatkaksisataa, joista alle tuhannelta amputoitiin molemmat jalat, sadaltaviideltäkymmeneltä yksi käsi ja yksi jalka sekä seitsemältäkymmeneltä molemmat kädet. Lisäksi kuudeltatoista amputoitiin kolme raajaa ja kahdelta neljä raajaa.²²⁷ Vammautuminen saattoi silti jakaa veteraanit keskenään eri luokkaan vamman laadusta riippumatta. Jarvis esittää, että ”kunniallisesti haavoittuneen” miehen vammat tulivat urheassa taistelutilanteessa ja vihollisten

²²² Serlin 2003, 155, 161–162.

²²³ New Limbs for Old, *Time* 22.1.1945, 54.

²²⁴ Russellin saamista apuvälineistä käytetään lähdeksteissä pääasiassa sanaa ”koukut” (*hooks*). Olen päättänyt käyttämään työssäni lähteiden mukaista kieltä, vaikka nykyaikaisempi termi olisi ”proteesit”.

²²⁵ Russell & Rosen 1949, 3, 128. Luetu <http://www.ebay.com>.

²²⁶ Gerber 1994, 549.

²²⁷ Frizell 1946, 74.

tappamisen yhteydessä ja tällä tavoin vammautuneita armeija myös palkitsi purppurasydän - kunniamerkillä. Jos haavoittuminen tapahtui esimerkiksi koulutustilanteessa (*training accident*), veteraani ei ollut ”kunniallisesti haavoittunut”.²²⁸ Tähän jälkimmäiseen ryhmään lukeutui myös Russell.

Russellin haavoittumiseen saatiin silti liitettyä kunniallisuutta. Esimerkiksi sekä *Life* että *The Washington Post* -lehdissä Russellin onnettomuus kytkettiin Normandian maihinnousun päivään.²²⁹ *The Washington Post* toki mainitsi, ettei Russell ollut tuolloin Normandian rannikolla vaan Georgiassa.²³⁰ *Life* puolestaan huomautti, ettei Russell ollut saanut purppurasydäntä.²³¹ Varsinaisesta Russellin onnettomuustilanteesta on hivenen toisistaan eroavia esityksiä aikalaislehdissä. Lähteiden tiedoissa vaihtelee myös se, kuinka paljon Russellin molemmista käsistä amputoitiin. Esimerkiksi *The Washington Post* kirjoitti, että koulutustilanteessa kenraali Russellin käsissään pitelemä, viallinen TNT-panos räjähti vieden Russellilta viisi tuumaa ranteiden yläpuolelta.²³²

”Nyt se on menoa, Russell”, kuvaa *Life*-lehden Bernard Frizell Russellin ajatusta onnettomuustilanteesta. Frizellin mukaan mitään ”hautajaistunnelmaa” ei Walter Reed Hospital -asemalla silti amputoitujen keskuudessa vallinnut. Kirjoittaja esittää, että amputoinnin kokeneet veteraanit eivät myöskään avoimesti säälineet itseään tai toisiaan ja vamma taipui miesten kesken myös vitsiksi, esimerkiksi heidän toisilleen antamina lempiniminä.²³³ Epätoivosta tai masennuksesta artikkelissa ei ole mainintaa, vaikka Gerberin mukaan näitäkin tunteita Russell koki sairaalassa ja kuntoutuksessa ollessaan itsesäälin lisäksi.²³⁴ *The Washington Postin* kolumnisti Leonard Lyons puolestaan raottaa Russellin synkempää tunnetilaa esittäen hänen olleen ”masennuspuuskassa”, minkä seurauksena lääkäri näytti Russellille ”Meet McGonegal” -opetuselokuvan, jossa molemmat kätensä menettänyt veteraani McGonegal muun muassa ajaa autolla. Elokuvan näkeminen rohkaisi Russellia päihittämään McGonegalin.²³⁵ Silti päivänä, jolloin Russell sai ”uudet kätensä”, hän oli Frizellin mukaan valmis heittämään ne ikkunasta ulos, mutta sitkeän harjoittelun avulla Russell oppi nopeasti käyttämään niitä.²³⁶

²²⁸ Jarvis 2004, 94–95.

²²⁹ Myös opetusfilmissä kersantin päiväkirja alkaa päivästä 6.6.1944. *Diary of a Sergeant* 1945.

²³⁰ Tragedy Qualified Him. First Film His Last but Russell's Big Hit, *The Washington Post* 29.12.1946, 8.

²³¹ Without Hands. Army Film Shows How an Amputee Learns to Get Along with Hooks, *Life* 23.7.1945, 83.

²³² Tragedy Qualified Him. First Film His Last but Russell's Big Hit, *The Washington Post* 29.12.1946, 8.

²³³ Frizell 1946, 74. “There goes the great Russell.”

²³⁴ Gerber 1994, 567.

²³⁵ Lyons 1947, 5. Lyonsin kirjoituksessa Charles McGonegalin sukunimi on ”McGonigle”-muodossa.

²³⁶ Frizell 1946, 74.

Muutamassa kuukaudessa koukkujen käytön oppineesta Russellista haluttiin edeltäjänsä tavoin tehdä elokuva. Ohjaajaksi valitun Julian Blausteinin visiona oli toteuttaa Russelliin perustuva, humaani kuvaus, joka poikkeaisi tavanomaisista opetuselokuvista.²³⁷ Lääketieteen palstalla julkaistussa *Life*-lehden artikkelissa kuvataan 1945 valmistunutta *Diary of a Sergeant* -dokumenttia mestariteokseksi. Lehden mukaan näiden ”selluloiditerapia” -elokuvien avulla amputoidut näkevät kuinka toinen vastaavanlaisessa tilanteessa ollut mies on voittanut vaikeutensa. Artikkelia kuvitti runsas stillkuvien²³⁸ määrä opetuselokuvasta.²³⁹ Kirjoituksessa mielestäni painotetaan, että sodassa vammautuneiden tulee itse päästä ongelmastaan yli ja ”selluloiditerapia” -elokuvien näyttäminen veteraaneille on se, mitä yhteiskunnassa voidaan heitä kohtaan tehdä, jotta he hyväksyvät tilanteensa ja itsensä.

Millainen on kätensä menettänyt veteraani Harold Russell miehenä? *Life*-lehdessä julkaistussa Frizellin kirjoituksessa korostuu tarve normaalistaa Russellia. Frizell esimerkiksi kuvaa päivää, jolloin Russell näki ensimmäisen kerran tulevat koukkunsa. Russellin inhon tunnetta koukkuja kohtaan Frizell kuvaa ”normaaliksi reaktioksi”. Kiiwas väittelytilanne baarissa, missä Russell oli joutua nyrkkitappeluun armeijakavereidensa tavoin, oli Frizellin mielestä osoitus siitä, ”kuinka normaalisti Russelliin voidaan suhtautua”. Lisäksi kirjoittaja mainitsee, että Russell tekee kotitöinään kaikkea mitä ”aviomiehet normaalisti tekevät”. Haastattelussa Russell tosin toteaa, ettei hän kotona kuivaa astioita, koska hän voisi särkeä ne, mutta Frizell esittää Russellin vaimon mielestä olevan aivan tavallista, että aviomiehet välttelevät näitä kotitöitä.²⁴⁰ Kun Frizell normaalistaa Russellia, mielestäni hän samalla tekee myös selvemmin huomattavaksi sen, ettei Russell ole aivan täysin normaalina pidetty mies. Toisaalta artikkelista ilmenee, että vaikka Russellilla ei ole käsiä, hänellä kuitenkin on oma perhe ja hän tekee muutoinkin normaaleina pidettyjä asioita elämässään.

Saman artikkelin kuvassa Russell kaataa poikapuolelleen Jerrylle maitoa (Liite 4).²⁴¹ Näen, että sikäli tähän tavalliseen toimeen tulee kuvassa myös epätavallisuutta ja poikkeuksellisuutta. Tilanne vaikuttaa arkielä (lähes) perinteisessä ydinperheessä, mutta huomion keskipisteenä, keskellä kuvaa ovat Russellin koukut ja maidon kaataminen. Kuvaa luonnehtii hyvin vammaiskuvia tutkineen Rosemarie Garland Thomsonin esittämä realistisen retoriikan malli, jossa vammaisuutta pyritään

²³⁷ Ceplair 2009, 259. Vaikka koukut ”toimivat” Russellilla, monet veteraanit olivat myös tyytymättömiä saamiinsa proteeseihin. Ks. Jennings 2008, 100.

²³⁸ Stillkuvalla tarkoitetaan yleensä elokuvan mainonnassa käytettäviä valokuvia, jotka ovat otettu usein elokuvan kuvausten aikana tai poimittu filmiltä yksittäisenä kuvana. Ks. Bogdan 2012.

²³⁹ Without Hands. Army Film Shows How an Amputee Learns to Get Along with Hooks, *Life* 23.7.1945, 83–84, 86, 89.

²⁴⁰ Frizell 1946, 74–75.

²⁴¹ Frizell 1946, 74.

esittämään tavallisena. Realismiin sekoittuu samalla myös huomiota herättävyyttä, sillä Russellin maidon kaataminen koukkukädellä korostuu, kun kuvassa myös Russellin vaimon ja poikapuolen katseet ovat kiinnittyneet Russellin toimintaan, eikä hänen kasvojaan näytetä. Toisaalta kuvan voi myös tulkita ihmeellisen visuaalisen retoriikan mallina, sillä kuvan arkinen tilanne ja Russellin tavallinen toiminta on saatu näyttämään ihmeelliseltä koukkuja korostamalla.²⁴² Analyysini Frizellin tekstistä ja lehden kuvasta jäänee silti toissijaiseksi, sillä lukijan lähettämä kirje osoittaa, että *Life*-lehden artikkelilla on ollut merkitystä. Kirjeen on kirjoittanut Donald J. Ferris Ohiosta:

Ollessani yksi 1202 kaksoisamputoidusta (molemmat jalat), haluan onnitella artikkelistanne Harold Russellista [...] Mahdollisesti tämä osoittaa jatkossa, että me kaikki haluamme tulla kohdelluiksi normaaleina ihmisinä ja saada tasavertaiset mahdollisuudet hyvään elämään, ei sääliin.²⁴³

Kun Hollywoodissa etsittiin näyttelijöitä *Best Years* -elokuvaan, sotaveteraani Al Stephensonin ja hänen vaimonsa Millyn rooleihin kaavailtiin aikansa tunnettuja Hollywood-näyttelijöitä Fred MacMurrayta ja Olivia de Havillandia, mutta molemmat kieltäytyivät liian pienenä pitämistään rooleista. Lopulta osiin päätyivät näyttelijät Myrna Loy sekä Fredric March, joka oli myös toiminut tykistön upseerina ensimmäisessä maailmasodassa.²⁴⁴ Ohjaaja Wyler näki Russellin *Diary of a Sergeant* -dokumentissa ja havaitsi tässä miehessä olevan ainesta elokuvan kolmanneksi veteraaniksi hänen hymynsä, positiivisuutensa ja läsnäolonsa ansiosta.²⁴⁵ Russellin valinta osaan ei silti ollut mutkatonta tai yksimielistä. *The New York Timesin* mukaan Wyler epäili aluksi, että Russellin valinta vaikuttaisi Goldwynin mielestä liian kammottavalta.²⁴⁶ Goldwyn puolestaan halusi elokuvaan mahdollisimman monta näyttelijää, joiden kanssa hänellä oli jo olemassa oleva sopimus. Tällä tavoin elokuvan veteraani Fred Derryn rooliin päätyi näyttelijä Dana Andrews, Fredin Marie-vaimoksi Virginia Mayo, veteraani Al Stephensonin Peggy-tyttäreksi Teresa Wright sekä Homerin kihlatuksi, naapurintyttö Wilmaks Cathy O'Donnell. Homerin rooliin Goldwyn olisi halunnut näyttelijä Farley Grangerin.²⁴⁷ Wylerin valinta toteutui lopulta, joskin Russellin saadessa haastattelukutsun

²⁴² Garland Thomson 2001, 352, 363–364.

²⁴³ Ferris 1947, 4. "Being one of the 1,202 double amputees (both legs), I wish to congratulate you on your article about Harold Russell [...] Possibly this will further demonstrate that all we desire is to be treated as normal individuals and to be given equal opportunities for a useful life, not sympathy."

²⁴⁴ Kozloff 2011, 39.

²⁴⁵ Gerber 1994, 556.

²⁴⁶ William Wyler and His Screen Philosophy: And They All Had Big Heads the Next Morning, *The New York Times* 17.11.1946, 77.

²⁴⁷ Kozloff 2011, 40; Miller 2013, 244.

Hollywoodiin hän luuli asiaa vitsiksi.²⁴⁸ Käsikirjoittaja Sherwood sisällytti paitsi Russellin vamman, myös Russellin omia kokemuksia elokuvan Homer-hahmoon.²⁴⁹

Best Years -elokuva ei tuonut ensimmäistä kertaa vammautunutta sotaveteraanihahmoa tai amputoitua mieshenkilöhahmoa valkokankaalle. Timothy Barnardin mukaan jo vuonna 1925 elokuvassa *Big Parade* esiintyi jalka-amputoitu, ensimmäisen maailmansodan veteraani, jota ehkä yllättäen esitti aiemmin romanttisten elokuvien rooleistaan tunnettu, miehekästä ja fyysisesti täydellistä imagoa kantanut näyttelijä John Gilbert. Friikkimäistä ja groteskia vammaista esitti puolestaan Lon Chaney, joka näytteli muun muassa 1920 elokuvassa *The Penalty* miestä, jonka molemmat jalat ovat amputoidut.²⁵⁰ Molemmissa tapauksissa elokuvayleisö ja kritikit olivat siis tienneet esiintyjien olevan vammattomia ammattinäyttelijöitä. Ensimmäisessä maailmansodassa toisen jalkansa menettäneen näyttelijän Herbert Marshallin vammaa ei puolestaan tuotu esille esimerkiksi vuonna 1945 valmistuneessa *The Enchanted Cottage* -elokuvassa. Elokuvan päähenkilönä oli sotavammoja saanut taistelulentäjä, jota esitti vammaton näyttelijä Robert Young.²⁵¹ Russellin palkkaamiseen nähtiinkin liittyvän omat riskinsä, sillä Martin F. Nordenin mukaan elokuva-alalla toimivat olivat todenneet Goldwynille, ettei varsinkaan kaupallista menestystä tavoittelevassa elokuvassa voi näyttää amputoitua.²⁵²

3.3 Vammaisuutta kohtaamassa, katsomassa ja esittämässä

Best Years -elokuvan kuvaukset alkoivat pääosin huhtikuussa 1946.²⁵³ Russellin kohtaaminen kuvauspaikalla oli *Modern Screen* -lehden kirjoittajan Jack Waden mukaan ”yksi maailman vaikeimmista asioista”, sillä oli varottava päästämästä mitään säälin tunteita pinnalle tai olemasta liian ystävällinen Russellia kohtaan. Näyttelijä March onnistui Waden mielestä olemaan kaikkein luontevin tässä ensikohtaamisessa, kun hän ”toi vamman täysin esille” ihmetellessään ja kokeillessaan Russellin ”tekokäsiä” sekä kiusoitellessaan Russellia niistä hyväntahtoisesti. Marchia

²⁴⁸ Miller 2013, 243.

²⁴⁹ Gerber 1994, 557. Myös Sherwoodilla oli omakohtaista kokemusta vammautumisesta, sillä ensimmäisen maailmansodan aikana hän haavoittui molemmista jaloistaan. Kozloff 2011, 33.

²⁵⁰ Barnard 2010, 23–24, 35–36.

²⁵¹ Norden 1994, 159–160. Muita esimerkkejä 1930–40-luvun amerikkalaisista elokuvista, joissa oli fyysisesti vammautuneita sotilaita ennen *Best Years* -elokuvan ilmestymistä: *All Quiet on the Western Front* (1930), *Thirty Seconds Over Tokyo* (1945) ja *Pride of the Marines* (1945). Kaikki edellä mainitut elokuvat ovat lähtökohtaisesti perustuneet todellisiin henkilöihin. Eberwein 2007, 73, 76.

²⁵² Norden 1994, 164–165.

²⁵³ Kozloff 2011, 46.

ylistävässä kirjoituksessa Wade kertoo myös kuvaustilanteesta, jossa March oli helpottanut Russellin vaivaantuneisuutta, kun Russellin koukut olivat aiheuttaneet tahattomia ääniä.²⁵⁴ March myös itse kirjoitti pitäneensä elokuvaproduktion aikana erityisesti huumorintajuisen Russellin kanssa työskentelystä.²⁵⁵ Näyttelijä Dana Andrews elämäkerrassa sen sijaan esitetään, että Andrews oli auttanut Russellia harjoittelemisessa, Marchin ollessa tulkintani mukaan veteraaneja näyttelleistä se epäilevämpi osapuoli, sillä Carl Rollysonin mukaan March oli eräässä kuvaustilanteessa pelännyt Russellin vievän huomion ja kehotti Russellia pitämään koukkunsa poissa näkyvistä, kun hän lausuu vuorosanansa.²⁵⁶

Russell ei viettänyt kaikkea aikaansa Hollywoodissa kuvauspaikalla tai elokuvaväen seurassa vaan *The Washington Post* -lehden mukaan hän vieraili Los Angelesin armeijasairaaloissa jutellen toisten amputoitujen kanssa: ”[...] se tekee hyvää moraalillesi. On aina olemassa joku kaveri, jolla menee huonommin kuin sinulla”, totesi Russell.²⁵⁷ Näyttelijä Andrewsilla oli puolestaan alkoholiongelma, mikä paikoin aiheutti viivästyksiä ja kuvaussuunnitelmien muutoksia, mutta aineistoni perusteella Russellin amatööriys näyttelijänä, ei aiheuttanut huomattavia ongelmia kuvausten aikana.²⁵⁸ Wylerin mielestä Russellin tulkinnasta tosin puuttui Homerin rooliin vaadittua katkeruutta ja vihaa. Löytääkseen jälleen negatiivisia tunteita ilmaisuunsa, ohjaaja ehdotti Russellille parin viikon mittaista käyntiä veteraanisairaalassa, mistä Russell oli kieltäytynyt.²⁵⁹

Best Years julkaistiin ajankohtana, jolloin Hollywoodissa toimi elokuvien sisältöä valvova tuotantokoodi (*Production Code*, *Hays Code*), jonka tarkoituksena oli välttää ulkopuolista sensuuria. ”Haysin ohjeistuksessa” oli määritelty, millä tavoin esimerkiksi seksuaalisuutta ja väkivaltaa kuvataan ja mitä valkokankaalla ei saanut näyttää. Aineistostani ei silti löydy Homeriin vammaan tai vammaisuuteen liittyvää sanallista kielenkäyttöä tai elokuvallista esitystapaa, mitä käsikirjoituksesta tai elokuvasta olisi jouduttu poistamaan.²⁶⁰ Siihen, että Homeria esitti amputoitu veteraani ammattinäyttelijän ja näytellyn vammaisuuden sijaan, ei siis ilmeisesti sisältynyt mitään sellaista, mitä elokuvankatsojille ei olisi saanut esittää. Sen sijaan lähdeaineistoni elokuvan lehtimainoksissa Russellin/Homerin vammaa ei näytetä tai mainita. Myös Russellin nimi esiintyy mainoksissa

²⁵⁴ Wade 1947, 112.

²⁵⁵ March 1948, 42.

²⁵⁶ Rollyson 2012, 193.

²⁵⁷ Tragedy Qualified Him. First Film His Last but Russell's Big Hit, *The Washington Post* 29.12.1946, 8.

²⁵⁸ Rollyson 2012, 194.

²⁵⁹ Gerber 1993, 16.

²⁶⁰ ”Haysin koodista” esim. Thompson & Bordwell 1994, 239–240. Tuotantokoodin vaikutuksesta *Best Years* -elokuvaan ks. Kozloff 2011, 42–43. Kuitenkin jo 1947 Wyler totesi, ettei hän enää saisi tehdä *Best Years* -elokuva, jossa The House Un-American Activities Committee esitti sisältävän kommunistista propagandaa. Miller 2013, 301.

verrattain harvoin. Näkisin, että elokuvan vetovoimaa on mainoksissa pyritty luomaan tähtinäyttelijöiden ympärille, tuoden yleisölle ennalta tunnettujen näyttelijöiden nimiä ja kasvoja esille. Melko tuntemattoman Russellin nimellä ei elokuvayleisöä olisikaan saatu teattereihin, mutta Russellin nimi esiintyy mainoksissa silti vielä harvemmin kuin Cathy O'Donnellin, vaikka he molemmat esiintyivät Hollywood-elokuvassa ensimmäistä kertaa. Tämä epäsuhta ei näy vain elokuvamainoksissa vaan ilmenee myös elokuvaproduktion palkkapolitiikassa mielestäni varsin epätasa-arvoisesti: näyttelijä March sai veteraaniroolistaan 100 000 dollaria ja Andrews 86 000 dollaria, Russellin palkkion ollessa ainoastaan 6 000 dollaria.²⁶¹

Russell/Homer esiintyy joulukuun 1946 *The New York Times* -lehden mainoksessa kahdessa stillkuvassa kolmesta, mutta vain toisessa kuvassa hän on selvästi tunnistettavissa (Liite 5). Alimmassa kuvassa Russell/Homer on esitetty samalla tavalla kuin vammattomat näyttelijät/elokuvan henkilöhahmot, eikä vammaa tai koukkuja näytetä.²⁶² *Life*-lehden elokuvan ennakkomainoksessa Russellista ei ole kuvaa, mutta hänen kerrotaan olevan ”entinen armeijan kersantti, [joka on] esiintynyt kameroiden edessä vain kerran aikaisemmin”, mutta silti hän on ”yhtä amerikkalainen kuin omenapiirakka”. Mainoksessa Russell esitetään Goldwynin löytönä: ”Mr. Goldwyn koki jollakin tavalla, että hän Russell] olisi ikimuistettava”.²⁶³ Vammaa tai koukkuja ei mainoksessa tuoda millään tavalla esille. Norden arvelee, että Goldwynin saamien epäilyjen johdosta, eli siitä, ettei amputoitu henkilö sovi yleisömenestystä tavoittelevaan elokuvaan, aiheutti sen, että Russellin vammaisuusstatusta pehmennettiin elokuvan ennakkojulkisuudessa.²⁶⁴ Pidän myös mahdollisena, että elokuvan mainoksissa haluttiin välttää friikkimäistä asetelmaa, sillä ihmetystä herättävät kädettömät ja jalattomat friikit (*Armless Wonder* ja *Legless Wonder*) olivat yksi yleisistä freak show’n esiintymishahmoista ja nämä kummajaiset myivät valokuviaan yleisölle vielä 1900-luvun puoliväliin asti.²⁶⁵ Voi myös olla mahdollista, että elokuvan mainoksissa haluttiin tehdä eroa hyväntekeväisyys- tai kerjuutarkoituksessa veteraaneista otettuihin valokuviin tai heistä tehtyihin kuviin.²⁶⁶ Vaikka vammaisuutta ei mainoksissa nostettu esille, oli aihe silti elokuvan markkinoinnissa mukana. Esimerkiksi elokuvan lanseerauksen yhteydessä julkistettiin veteraanien

²⁶¹ Kozloff 2011, 46–47.

²⁶² Elokuvamainos, *The New York Times* 12.12.1946, 39.

²⁶³ Living and Loving. There Are One and Same in Mr. Goldwyn's Picture of Our Years, *Life* 21.10.1946, 16–17.

²⁶⁴ Norden 1994, 164–165.

²⁶⁵ Bogdan 2012, 13.

²⁶⁶ Veteraanien representaatioista ks. Jarvis 2004 ja Bogdan 2012.

radiokäsikirjoituskilpailu, jonka teemana oli ”The Best Years of Our Lives” ja marraskuun 1946 avajaisnäytös New Yorkin Aston-elokuvateatterissa kytkettiin hyväntekeväisyyteen.²⁶⁷

Kuinka Russellia tai elokuvan Homeria katsotaan? Garland Thompson esittää, että tuijottaminen on yleisin tapa katsoa vammaisuutta ja juuri näkyvää vammaa tuijotetaan. Garland Thompsonin mukaan tuijotuksessa tuijottaja on aktiivinen tekijä, toisen osapuolen ollessa tuijotuksen kohde. Toisin kuin tuijottamisessa (*gazing*), jossa yleensä mieskatsoja tuijottaa naisobjektiaan kauttaaltaan, vammaisuuden tuijottamisessa tuijottaja näkee harvemmin vammaisen henkilön kokonaisuutena, vaan tuijottaja kohdentaa katseensa vammaan, proteesiin tai muuhun fyysiseen osaan, minkä katsotaan ilmentävän vammaisuutta.²⁶⁸ Lehtien kirjoittajat muistavatkin miltei poikkeuksetta mainita lukijoilleen, että Russell ja elokuvan Homer on amputoitu, kätetön tai jonkinlaiset koukut tai tekokädet omaava, mutta kukaan kirjoittajista ei ainakaan tunnusta tuijottaneensa Russellia tai elokuvan Homeria.²⁶⁹ Tämä voi johtua siitä, että tuijotuksen yleisyydestä huolimatta tuijottamista pidetään sopimattomana, mikä johtaa Garland Thompsonin mukaan visuaaliseen paradoksiin, missä vammaisen kehoa ”yhtä aikaa katsotaan ja sitä ei katsota”.²⁷⁰ Valokuviin keskittyvässä artikkelissaan Garland Thompsonin esittää valokuvien mahdollistavan esteistä ja syyllisyydestä vapaan vammaisen tuijottamisen ja sama pätee mielestäni myös elokuvaan.²⁷¹ Tuijotusta ja siihen liittyvää paradoksia voidaan myös *Best Years* -elokuvan kohtauksessa, jossa Homer keskustelee setänsä Butchin kanssa, kun hänellä on vaikeuksia olla perheensä kanssa:

Homer: ”No, he vain tuijottavat näitä koukkuja tai sitten välttelevät niiden katsomista.”

Butch: ”Mitä he tekevätkin on mielestäsi väärin.”

Homer: ”Mikseivät he ymmärrä, että haluan vain tulla kohdelluksi kuten kaikki muutkin ihmiset?”²⁷²

²⁶⁷ Vets in ”Years” Contest, *Motion Picture Daily* 25.10.1946, 3; ’Best Years’ To Open As Benefit for Blind, *Motion Picture Daily* 14.11.1946, 3. *Best Years* esitettiin myös armeijan Walter Reed Hospital -asemalla, mutta uutisesta ei ilmene, mitä mieltä veteraanit olivat elokuvasta. Regional Newsreel. Washington, *Showmen’s Trade Review* 21.12.1946, 23–24.

²⁶⁸ Garland Thomson 2001, 346–347.

²⁶⁹ Yhdessä kirjoituksessa Russell esiintyy vain vammansa nimellä, ”amputoituna”. Regional Newsreel. Washington, *Showmen’s Trade Review* 21.12.1946, 23–24. Russellin vamma ja koukut ovat kuitenkin harvoin esillä Russellista kertovien lehtiartikkeleiden kuvissa, vaikka tekstissä nämä lähes aina mainitaan.

²⁷⁰ Garland Thomson 2001, 346–347. “[...] it is at once to-be-looked-at and not-to-be-looked-at.”

²⁷¹ Garland Thomson 2001, 349.

²⁷² *The Best Years of Our Lives* 1946. Homer: ”Well, they keep staring at these hooks or else they keep staring away from them.” Butch: ”You mean whatever they do is wrong.” Homer: ”Why don’t they understand that all I want is to be treated like everybody else?”

Toisaalta *Best Years* -elokuvassa huomio väistämättä kohdentuu juuri Homerin koukkuihin, sillä paljon hänen toiminnastaan liittyy juuri koukkujen/käsien liikkeisiin. Homer muun muassa sytyttää savukkeita, syö ja juo, allekirjoittaa paperia, soittaa pianoa, harjoittelee tarkkuusammuntaa, poimii maasta eräältä mieheltä irrottamansa Yhdysvaltojen lippua kuvaavan rintamerkin ja pujottaa sormuksen morsiamensa sormeen. Wylerin haastattelun perusteella voi tulkita, että Homer on aivan tarkoituksellisesti laitettu tekemään paljon eri asioita koukuillaan, mutta mielestäni ohjaajan tavoitteena ei silti ole saattanut olla esittää Homeria friikkinä, joka tekee koukuillaan asioita, joita hänen ei vammansa takia olettaisi pystyvän tekemään.²⁷³ Sen sijaan koukkujen esillä olemiseen on mahdollisesti voinut liittyä osittain uskoa proteesiteollisuuden saavutuksiin, mutta myös vahvaa kannanottoa vammautuneiden sotaveteraanien puolesta: ”Me halusimme näyttää ihmisille, että nämä vammaiset miehet olivat täysin kykeneviä tekemään arkipäiväisiä asioita tekokäsillään; että me, itse asiassa, olemme niitä sopeutumattomia, koska me ylimielisesti ärsytämme ja nolaamme heitä”.²⁷⁴

Friikkeys ei silti ollut täysin poissuljettua. Menettäessään kätensä Russell ajatteli saavansa leipänsä sirkuksesta ”kädettömänä friikkinä, joka ylikuonnollisen vaivattomasti hyppää halki ilmojen”.²⁷⁵ Myös *Best Years* -elokuvassa viitataan freak show -ilmiöön. Kohtauksessa Homer hermostuu, kun hänen pikkusiskonsa kavereineen tuijottaa häntä oven lasiruudun takaa. Homer yrittää avata oven, tässä kuitenkin onnistumatta ja lopulta iskee koukkunsa oven lasin läpi: ”Vai haluatte nähdä kuinka nämä koukut toimivat? Haluatte nähdä friikin? No, minä näytän teille. Katsokaa nyt kunnolla.”²⁷⁶

Tuijotuksen lisäksi niin Russell kuin elokuvan Homer ovat kohdanneet onnettomuuteensa ja vammaansa kohdistuvia ihmisten kommentteja. Ennen sotaa Russell oli työskennellyt lihakaupassa. Frizell kirjoitti, että onnettomuuden jälkeen naapuriston nainen oli pitänyt Russellin tilaa ”kauheana ja häpeällisenä” ja päivitteli sitä, että Russell sattui menettämään juuri kätensä, joilla hän oli kaupassa työskennellyt.²⁷⁷ Elokuvan Homerille oikeistolainen mies taas esittää pojan uhranneen itsensä turhan takia, koska amerikkalaiset olivat sodassa väärin tahojen puolella. Gerber onkin esittänyt, että näkyvän vamman omaava henkilö saa ei-toivottua huomiota osakseen. Tutkijan mukaan Russell oppi

²⁷³ Ihmiskummajaisten esittämisen tavoista ks. Bogdan 1996.

²⁷⁴ William Wyler and His Screen Philosophy: And They All Had Big Heads the Next Morning, *The New York Times* 17.11.1946, 77. ”We wanted to show people that these disabled men were thoroughly capable of doing ordinary things with artificial hands; that we, in fact, are the ones who are maladjusted, since we annoy and embarrass them with our patronizing attentions.”

²⁷⁵ Russell & Rosen 1949, 70. ”The Handless Freak that Jumps Through the Air with the Greatest of Ease”. Luettu Gerber 1992, 61.

²⁷⁶ *The Best Years of Our Lives* 1946. Homer: ”You wanna see how the hooks work? You wanna see the freak? All right, I’ll show you. Take a good look.”

²⁷⁷ Frizell 1946, 75.

ottamaan tällaiset tilanteet haltuunsa pyrkimällä esittämään itsensä ihmisille ystävällisenä ja vaarattomana. Gerber kirjoittaa myös humoristisista sutkautuksista keinoina, joilla vammainen saa vammattomat ihmiset tuntemaan olonsa mukavaksi kohtaamistilanteissa. Russell vitsaili usein ihmisille pystyvän tekemään koukuillaan kaikkea muuta paitsi poimimaan ravintolalaskua.²⁷⁸ Huumorin käyttö ilmenee myös elokuvassa Homerin tavatessa uteliaan miehen, jolle hän toteaa vaihtaneensa kätensä, koska entisistä oli liikaa vaivaa kaikkine manikyyreineen.

3.4 Elokuvan vastaanotto

Best Years -elokuvan arvosteluissa ei kehuja säästely. Useissa kritiikeissä elokuvaa pidettiin suurenmoisena, loistavana ja erinomaisena. Esimerkiksi *Harrison's Reports* hehkutti elokuvan olevan niitä hienoimpia, mitä elokuvateollisuuden historiassa on tehty ja *The Film Daily* kuvaili elokuvaa lähes täydelliseksi.²⁷⁹ *Showmen's Trade Review* piti harvinaisena sitä, että tässä viihdyttävässä elokuvassa oli kaikki osunut kohdalleen aina tarinasta ohjaukseen asti ja lehdessä harmiteltiin kuinka harvoin elokuvabisneksessä näin tapahtuu.²⁸⁰ Ylistävästä palautteesta huolimatta elokuvassa nähtiin myös heikkouksia. Useissa arvosteluissa elokuvan kestoa pidettiin varsin pitkänä, mutta monien kriitikoiden mielestä elokuvan pituudelle oli hyvät syynsä. Esimerkiksi *The Film Dailyn* mielestä veteraanien ”vakavat ongelmat edellyttävät niiden perinpohjaista läpikäymistä” ja *Wall Street Journal* perusteli, että tällä tavoin elokuva etenee luontevasti ilman oikoteitä. Sen sijaan *Life* piti elokuvaa liian pitkänä.²⁸¹ Muutamassa kritiikissä elokuvan juonta myös moitittiin, mikä oli *Time*-lehdestä osittain ”hölynpölyä” ja *Life*-lehden mielestä ”puhdasta sentimentaalista puppua”.²⁸²

Variety esitti, että sotaelokuvia kohtaan tunnetaan parhaillaan vastenmielisyyttä, mutta aihepiirin yleinen epäsuosio ei näkynyt *Best Years* -elokuvan arvosteluissa.²⁸³ Elokuvantekijöitä pikemminkin kiiteltiin siitä, että he olivat tarttuneet ajankohtaiseen teemaan. Elokuvan aihe ei silti ollut mikä tahansa nykypäivää koskeva aihe vaan *Wall Street Journal* esitti veteraanien olevan kohuttu, suurin

²⁷⁸ Gerber 1993, 6, 17.

²⁷⁹ ”The Best Years of Our Lives” with Fredric March, Dana Andrews, Myrna Loy and Teresa Wright, *Harrison's Reports* 30.11.1946, 190; Reviews of New Films. ”The Best Years of Our Lives”, *The Film Daily* 22.11.1946, 7.

²⁸⁰ Box-Office Slants. The Best Years of Our Lives, *Showmen's Trade Review* 23.11.1946, 43.

²⁸¹ Reviews of New Films. ”The Best Years of Our Lives”, *The Film Daily* 22.11.1946, 7; The Theatre: A Film of Our Years, *Wall Street Journal* 25.11.1946, 8; Movie Of The Week: The Best Years of Our Lives. Three Veterans Solve the Problem of Fitting into a Peacetime U.S., *Life* 16.12.1946, 71.

²⁸² New Picture, *Time* 25.11.1946, 105; Last Year's Movies. British Film Set the Pace for Hollywood, Which Turned Out a Few Excellent Pictures But Too Many Bad Ones, *Life* 10.3.1947, 86.

²⁸³ Wyler Sees War Pix Cycle Soon, *Variety* 11.12.1946, 9, 27.

ongelma, joka sodan jälkeistä maata vaivaa.²⁸⁴ Lehti huomioi, ettei *Best Years* -elokuvassa ole kuitenkaan käytetty veteraaneihin, sotilaisiin ja sankareihin liittyviä yleisiä kliseitä vaan elokuvanteossa on ollut mukana ”tervettä järkeä, totuudenmukaisuutta ja älyllisyyttä”. *Life* piti veteraanikuvausta onnistuneena ja totesi elokuvan olevan ensimmäinen hyvä, sodanjälkeisestä ajasta kertova elokuva.²⁸⁵ Ainoastaan *Motion Picture Dailyn* kolumnisti Sherwin Kane kommentoi, etteivät elokuvan veteraanien ongelmat olleet ajankohtaisia, sotaan liittyviä vaan ”ikivanhoja ongelmia” rakkaudesta, avioliitosta ja elannon saamisesta.²⁸⁶ *Modern Screen* -lehden Dorothy Kilgallenille elokuvan veteraanit edustivat sankareita. Hänen mielestä amerikkalaiset veteraanit ovat suorastaan kiitollisuudenvelassa elokuvan tehneille, koska tekijät olivat tuoneet ”heidän tarinansa” valkokankaalle.²⁸⁷

Monet kriitikot havaitsivat veteraaniteeman käsittelyssä paljon hyvää. *The Film Daily* näki tekijöillä olevan tunnetta, ymmärrystä ja herkkyyttä aihetta kohtaan.²⁸⁸ *Harrison's Reports* -lehden mielestä elokuvassa oli lämpöä ja liikuttavuutta jo siinä määrin, että on ”vaikeaa pidätellä kyyneleitä”.²⁸⁹ Elokuvaa pidettiin usein myös todellisuuteen perustuvana. Kilgallen kirjoitti istuneensa elokuvan ennakkoesityksessä sotaveteraanin vieressä, joka kertoi, että ”jokaiselle kaverille, joka on koskaan ollut sotajoukoissa, on tapahtunut jotain näistä asioista”. Realistisuudesta huolimatta elokuvassa ei Kilgallenin mielestä ollut ”ikävästyttävän saarnaavaa” otetta tai usein dokumentteihin kuuluvaa ”tuskallisen [...] opettavaista” piirrettä.²⁹⁰ *Independent Exhibitors Film Bulletin* -julkaisun Leyendeckerille elokuvan todenmukaisuus oli toisinaan sydämeenkäyvää, toisinaan naurua herättävää, mutta aina miellyttävän inhimillistä.²⁹¹ *Hollywood Quarterly* -lehden toimittaja Abraham Polonsky kuitenkin kritisoi sitä, että elokuva tarjosi yhteiskunnallisiin ongelmiin liian helppoja ratkaisuja, kun esimerkiksi hyvällä työllä ratkaistaan ”kädettömän veteraanin” sopeutumisvaikeudet. Tekijöiden sijaan Polonsky syyttää tästä enemmän elokuvateollisuutta, jossa vaaditaan aina onnellista loppua.²⁹² Myös kommunistisen julkaisun *Partisan Review* 'n kirjoittajan Robert Warshowin mielestä elokuvasta puuttui ”veteraaniongelman” poliittinen puoli, koska elokuvassa ei mainittu mitään

²⁸⁴ The Theatre: A Film of Our Years, *Wall Street Journal* 25.11.1946, 8.

²⁸⁵ Movie of The Week: The Best Years of Our Lives. Three Veterans Solve the Problem of Fitting into a Peacetime U.S., *Life* 16.12.1946, 71.

²⁸⁶ Kane 1946, 1.

²⁸⁷ Kilgallen 1947, 14.

²⁸⁸ Reviews of New Films. ”The Best Years of Our Lives”, *The Film Daily* 22.11.1946, 7.

²⁸⁹ ”The Best Years of Our Lives” with Fredric March, Dana Andrews, Myrna Loy and Teresa Wright, *Harrison's Reports* 30.11.1946, 190.

²⁹⁰ Kilgallen 1947, 92.

²⁹¹ Leyendecker 1946, 4.

²⁹² Polonsky 1947, 258–259.

esimerkiksi veteraanijärjestöistä tai veteraanien katkeruudesta siihen, mitä heidät on pakotettu kohtaamaan.²⁹³

Elokuvan juonta kuvannut Leyendecker mielsi kahden elokuvan veteraanin olevan tavallisia tapauksia, yhden ollessa epätavallinen.²⁹⁴ Myös *The Film Daily* -lehdessä Homer irrotettiin elokuvan kahdesta muusta veteraanista, sillä hänen ongelmansa ”vammaisena merimiehenä” näyttäytyi kaikkein kirvelevimpänä.²⁹⁵ *Showmen's Trade Review* näki Homerissa muutakin kuin vain kätensä menettäneen veteraanin, sillä lehden mielestä Homer käytti koukkujaan inspiroivasti.²⁹⁶ Kohdettaan puolestaan eksotisoiva ote, on mielestäni *Wall Street Journal*- lehden elokuva-arvostelussa, jossa kirjoittaja kertoi, kuinka Russellin liikkeet olivat aluksi kiehtoneet ja kuinka hänen ”metallikätensä iskeytyvät mieleen kuin gongin kumahdus”, mutta elokuvan lopussa hän on kriitikon mukaan jo ”normaali kaupungin asukas” muiden henkilöhahmojen joukossa.²⁹⁷

Miltei kaikki elokuvan ammattinäyttelijät, aina päätähdistä sivuroolien esittäjiin asti, saivat kiitosta suorituksistaan, mutta kuinka kriitikot ottivat Harold Russellin vastaan? On kiintoisaa huomata, että varsin usein elokuvakritiikeissä sivuroolia esittävän Russellin nimi mainitaan elokuvan näyttelijöistä ensimmäisten joukossa tai hänelle omistetaan kirjoituksessa kokonaan oma kappale. Tämä johtuu näkemykseni mukaan siitä, että Russell oli jotain uutta elokuvakentällä ja hänessä oli sellaista, mitä ei voinut jättää huomioimatta. Yksi syy tähän on varmasti Russellin vammassa, sillä kuten Gerber esittää, että vaikka ihmiset tiesivät sodassa vammautuneista miehistä, he eivät välttämättä tunteneet ketään amputoitua, saati kaksoisamputoitua veteraania.²⁹⁸ Vamman lisäksi, toisin kuin elokuva-alalla yleensä, Russell ei ollut ammatiltaan näyttelijä, mitä seikkaa useissa kritiikeissä pohdiskeltiin. Mielenkiintoista on myös se, että osassa elokuva-arvosteluissa Harold Russell ja elokuvan Homer Parrish sulautuvat yhteen niin, että raja näiden henkilöiden välillä on sumea. Homeriin liittyviä puolia peilautuu Russelliin ja toisinpäin tai Russellia ja Homeria on kenties pidetty lähes yhtenä ja samana henkilönä. Tähän ovat täytyneet vaikuttaa sekä Russellia että elokuvan Homeria yhdistävät asiat eli veteraanisuus, sama vamma ja koukut.

²⁹³ Warshow 1947. Luettu teoksesta Warshow 1962, 158.

²⁹⁴ Leyendecker 1946, 4.

²⁹⁵ Reviews of New Films. ”The Best Years of Our Lives”, *The Film Daily* 22.11.1946, 7.

²⁹⁶ Box-Office Slants. The Best Years of Our Lives, *Showmen's Trade Review* 23.11.1946, 43.

²⁹⁷ The Theatre: A Film of Our Years, *Wall Street Journal* 25.11.1946, 8. ”[...] the metal hands strike the mind like the ring of a gong.”

²⁹⁸ Gerber 1994, 557.

Russell ja Homer ovat sekoittuneet keskenään *Washington Post* -lehden Nelson B. Bellillä, joka väittää, että Homerin kädet menivät TNT-räjähdyksessä, vaikka Homerin onnettomuustilanne oli toisenlainen kuin Russellin, eikä elokuvassa koko TNT-räjähdyksainetta mainita. Bellillä on lisäksi hyvin kaksijakoinen suhtautuminen siihen, onko Russell näyttelijä vai ei. Toisaalta hän esittää Russellin olevan ”vain kaveri, joka on heitetty sinne esittämään itseään”, mutta siitä huolimatta Bell näkee Russellissa potentiaalia Oscar-palkinnon saajaksi, sillä Bellin mielestä hän toimii niin hyvin vaistojensa varassa, että ammattinäyttelijäkin jäisi toiseksi.²⁹⁹ *Timen* kritiikissä on paljon samankaltaisuutta Bellin kanssa. Russellia ei pidetä näyttelijänä vaan entisenä laskuvarjojääkärinä, joka Homerina ”esittää itseään”, mutta silti hän on vaikuttavampi ”kuin kukaan ammattilainen voisi koskaan olla”.³⁰⁰ Myös *Life*-lehden mielestä Russell ”esittää itseään, hyvää tyyppiä”.³⁰¹ Leyendecker piti arvostelussaan ohjaaja Wylerin ansiona sitä, että Russell on niin ”luonnollinen näyttelijä” roolissaan.³⁰²

Ohjaaja Wyler puolestaan kehui haastattelussaan Russellia ja totesi, ettei Russell ollut näyttelijän tekniikan omaava näyttelijä, eikä hän yrittänyt opettaa Russellia näyttelemään vaan pikemmin ohjasi hänen ajatteluaan, minkä tuloksena syntyi hienoin Wylerin näkemä roolisuoritus.³⁰³ Silti se, ettei Russell ollut Hollywood-tähti vaan vammautunut sotaveteraani, merkitsi Wylerille paljon muutakin kuin vain hyvää näyttelijäsuoritusta. Kukaan katsoja ei Wylerin mielestä voinut Russellin nähdessään todeta elokuvan olevan ”vain elokuvaa”.³⁰⁴ Russellin mukanaolo ei siten lisännyt elokuvaan pelkkää todellisuuden tuntua vaan todellisuutta itseään. Robert Warshowin mielestä juuri roolituksen takia elokuvan merimies on vaikuttava, sillä todellisuudessakin sodassa vammautunut mies saa elokuvan ”levittäytymään todelliseen maailmaan”.³⁰⁵ Wylerin tavoite siitä, että *Best Years* on muutakin kuin ”vain elokuvaa”, täyttyi siis ainakin osin Warshowin kohdalla, mutta todellisiin ongelmiin ei Warshowin mielestä elokuvassa silti pureuduta. Esimerkiksi kysymystä siitä, minkä tähden elokuvan merimies (kuten myös häntä esittävä mies) on menettänyt kätensä, käsitellään Warshowin mukaan elokuvassa varsin kevyesti ja elokuvayleisöä huojentavasti.³⁰⁶

²⁹⁹ Bell 1947, 10.

³⁰⁰ New Picture, *Time* 25.11.1946, 105.

³⁰¹ Movie of The Week: The Best Years of Our Lives. Three veterans solve the problem of fitting into a peacetime U.S., *Life* 16.12.1946, 71.

³⁰² Leyendecker 1946, 4.

³⁰³ William Wyler and His Screen Philosophy: And They All Had Big Heads the Next Morning, *The New York Times* 17.11.1946, 77.

³⁰⁴ Miller 2013, 243.

³⁰⁵ Warshow 1947. Luettu teoksesta Warshow 1962, 160.

³⁰⁶ Warshow 1947. Luettu teoksesta Warshow 1962, 160.

Best Years -elokuvan kohokohtina kriitikot pitivät kohtausta, jossa esitetään Homerin äidin ensireaktio poikaansa kohtaan sekä kohtausta, jossa Homer pujottaa sormuksen morsiamensa sormeen. Maininnan sai myös jakso, jossa Homer riisuu koukkunsa Wilman edessä (Liite 6).³⁰⁷ Jarvisin mukaan sodanaikainen sensuuri höllentyi Amerikassa vuonna 1943, jolloin vammautuneita sotilaita voitiin jo esittää muun muassa julisteissa ja mainoksissa. Silti vammautuneet miehet esitettiin usein näyttämättä itse vammaa tai tehden vammasta hyvin minimaalista.³⁰⁸ Tässä valossa katsottuna on mielestäni yllättävää, että kyseistä kohtausta, jossa Homer esittää makuuhuoneessa Wilmalle, miltä hän näyttää ilman koukkujaan ja mitä kaikkea hän voi ja ei voi tehdä, kommentoitiin varsin vähän. *Harrison's Reports* kiinnitti kohtauksessa huomiota ainoastaan Homerin avuttomuuteen ilman koukkujaan.³⁰⁹ Koska kohtaus tapahtuu makuuhuoneessa, oli se Warshowille puolestaan varsin suora osoitus siitä, että käsien menetys viittaa menetykseen olla seksuaalisesti aggressiivinen. Toisaalta Warshow ei näe tätä huonona asiana vaan ”merimiehen epäonni” voi vastata jonkun miehen unelmaa ”olla passiivinen ilman syyllisyyttä”.³¹⁰

Elokuvaa tutkineet ovat puolestaan kiinnittäneet huomiota paitsi seksuaalisuuteen, myös kohtauksen antamiin käsityksiin vammaisista. Eberwein tulkitsee seinällä olevan asean Homerin maskuliinisen ja seksuaalisen voiman ilmentäjäksi, mikä yhdistyy nyt Wilmaan.³¹¹ Stephen Tropiano näkee, että seksuaalisen metaforan lisäksi kohtaus on katsojalle opettavainen, sillä se auttaa ymmärtämään myös vammautuneen veteraanin rajoitteita.³¹² Gerber sitä vastoin esittää, että kohtaus antaa väärän kuvan paitsi Russellin, myös vammaisten miesten avuttomuudesta ja seksuaalisesta passiivisuudesta.³¹³ Stephen P. Safran ei viittaa juuri kyseiseen kohtaukseen, mutta hän katsoo, että koska elokuvat vaikuttavat yleisiin käsityksiin vammaisuudesta, on hänen mielestä elokuvantekijöillä eettistä ja yhteiskunnallista vastuuta antaa paikkaansa pitävää tietoa vammaisuudesta. Tässä *Best Years* Safranin mukaan osittain onnistuukin osoittaessaan kuinka fyysisen vamman omaava ihminen voi elää hyvää elämää ja vaikka Safran näkee elokuvan vammaiskuvassa monia puutteita, hän pitää makuuhuoneen kohtausta koskettavana.³¹⁴

³⁰⁷ ”The Best Years of Our Lives” with Fredric March, Dana Andrews, Myrna Loy and Teresa Wright, *Harrison's Reports* 30.11.1946, 190; Film Reviews. *Best Years of Our Lives*, *Variety* 27.11.1946, 14.

³⁰⁸ Jarvis 2004, 97–98.

³⁰⁹ ”The Best Years of Our Lives” with Fredric March, Dana Andrews, Myrna Loy and Teresa Wright, *Harrison's Reports* 30.11.1946, 190. Kohtauksessa Homer toteaa Wilmalle olevansa vauvan lailla riippuvainen ilman koukkujaan. ”I’m as dependent as a baby that doesn’t know how to get anything except by crying for it.”

³¹⁰ Warshow 1947. Luettu teoksesta Warshow 1962, 161. Oletan, ettei Warshow tarkoita ”seksuaalisella aggressiivisuudella” väkivaltaisuutta vaan sitä, että mies on aktiivinen ja dominoivassa asemassa.

³¹¹ Eberwein 2007, 79.

³¹² Tropiano 1990, 29.

³¹³ Gerber 1994, 567.

³¹⁴ Safran 2001, 223, 226, 231.

Stillkuvan seksuaalinen ulottuvuus on mielestäni yhtä selvästi esitetty, kuten sitä aikakauden muissakin, tuotankoodin aikana tehdyissä elokuvissa oli tapana esittää: sitä sekä on että ei ole. Homer olisi voinut riisua koukkunsa muissakin tiloissa, toisenlaisten esineiden ympäröimänä, mutta koska kohtaukseen ovat valittu juuri vuode ja aseet, ne vihjaavat siitä, mitä kohtauksessa ei suoraan tuoda esiin, luultavasti itsesensuurijärjestelmästä johtuen. Miller esittääkin kohtauksen tekemisessä vaikeutena olleen sen, ettei se rikkoisi tuotantokoodin sääntöjä.³¹⁵ Sen sijaan tutkimuskirjallisuudessa on vähemmälle huomiolle jäänyt makuuhuonekohtauksessa pohdinta vammaisen kehon kuvaamisesta, kuten esimerkiksi kysymys siitä, mistä johtuu se, että aikana, jolloin tuotantokoodin johdosta elokuvan käsikirjoituksesta poistettiin esimerkiksi lausahdus ”Herran tähden” tai sana ”kuuma”, kohtauksen vammaisuuden kuvauksessa, koukkujen ja amputoitujen käsien esittämisessä, sääntöjen rajoja ei ylitetty.³¹⁶ Aikamme valtavirtaelokuvissa kyseisten termien käyttöön ei kiinnitetä enää mitään huomiota, mutta amputoidun kehon näyttäminen voisi olla kohua ja kiistaa aiheuttava asia. Tavaksi onkin tullut käyttää vammattonta näyttelijää, jonka kehoa muokataan elokuvan jälkikäsittelyssä esimerkiksi amputoitua esittäväksi. Huomioitavaa ei toki ole pelkästään vain se, mitä esitetään vaan miten (esimerkiksi amputoitu hahmo) esitetään. Wyler on esittänyt, että tekijöiden tavoitteena oli välttää tekemästä makuukohtauksesta karkeaa tai esittämästä Homerin koukut shokeeraavina tai kauhistuttavina, missä he Wylerin mukaan onnistuivat saaden kohtauksesta koskettavan ja lempeän.³¹⁷ Kozloff puolestaan näkee, että todellinen amputointi tuo elokuvaan autenttisuutta ja vaikuttavuutta.³¹⁸

Best Years -elokuvan arvosteluissa yksikään kriitikoista ei pitänyt Russellin valintaa elokuvan Homeriksi epäonnistuneena eikä kukaan esittänyt, ettei olisi halunnut nähdä amputoitua veteraania valkokankaalla. Arvosteluissa ei myöskään esitetty, ettei viihteellisessä elokuvassa saisi tai kannattaisi käyttää näyttelijänä amputoitua miestä. Olivatko elokuva-arvostelijat sitten liian epäkriittisiä tai turhan varovaisia kommentoidessaan Russellia? Olisiko ollut mahdollista kritisoida Russellia ilman, että olisi väistämättä tullut kritisoinneeksi myös vammautuneita sotaveteraaneja, jotka ovat ”uhranneet itsensä” maansa puolesta? Voiko olla, että elokuvan roolitus oli kaikkien kriitikoiden

³¹⁵ Miller 2013, 253.

³¹⁶ Englanniksi ”for Christ’s sake” ja ”hot”. Tuotantokoodin vaikutuksesta *Best Years* -elokuvaan ks. Kozloff 2011, 42–43. Russell esiintyy myös ilman koukkujaan *Diary of a Sergeant* -opetuselokuvassa sekä *Life*-lehden artikkelissa, mutta näissä yhteyksissä katsojamäärä ja lukijakunta ovat olettavasti jääneet varsin pieneksi verrattuna *Best Years* -elokuvan yleisömäärään. *Best Years* -elokuva aiemmin, Tod Browningin elokuvassa *Freaks* (1932) on esiintynyt kaksi *Armless girl*, yksi *Living Torso* sekä yksi *Half Boy* -friikkiahmoa.

³¹⁷ Miller 2013, 253.

³¹⁸ Kozloff 2011, 42.

mielestä pelkästään poikkeuksellisen onnistunutta vai jätettiinkö toisenlaiset mielipiteet vain lehtiin painamatta?

Oscar-palkinnot jaettiin maaliskuussa 1947. *Best Years* sai kaikkiaan yhdeksän palkintoa Harold Russellin saadessa niistä kaksi: toisen parhaasta sivuroolista ja toisen ”symbolina vammaisille veteraaneillemme”.³¹⁹ Pieneltä paheksunnaltakaan ei välttytty. *Variety*n närkästys ei silti kohdistunut Russelliin tai palkintojenjaon päätöksiin vaan radioselostajaan, joka Russellin kävellessä hakemaan palkintoaan Oscar-gaalassa, kommentoi Russellin ”saavan hyvin ansaitut aplodit / saavan hyvin ansaitun käden”.³²⁰ ”Kädettömästä” puhuvan tulisi siis olla tarkka sanavalinnoistaan. Oscar-palkintojen lisäksi Russell sai muun muassa *Salute Magazine* -lehden palkinnon veteraanina, joka ”parhaiten ylläpiti [moraalisia] periaatteita, jonka puolesta tämä maa ja sen liittoutuneet taistelivat sodassa”.³²¹ Lisäksi Russell vieraili Valkoisessa talossa ja oli mukana vammaisten kuntoutukseen sekä erilaisiin apuvälineisiin liittyvissä kampanjoissa ja näyttelyissä.³²² *The New York Times* ylisti tuoretta Oscar-voittajaa, jonka viimeiseksi elokuvaksi *Best Years* lehden mukaan jäisi:

Hän [Russell] paljasti, että vain raajarikkoisena veteraanina olisi voinut tehdä, ruhjoutuneen henkiset kärsimykset ja mahdolliset voitot. Hän toi esiin Sherwoodin kirvelevän tarinan omalla rohkeudellaan. Hän teki enemmän. Elokuvassa ja henkilökohtaisilla vierailuillaan armeijan sairaaloissa hän rohkaisi toisia miehiä, joita on koeteltu. Lopuksi, hän osoittautui lahjakkaaksi näyttelijäksi. Se jo pelkästään olisi oikeuttanut palkinnon. [...] Heidän [elokuvan nähneiden] muistoissa hän edustaa protestia sodan nöyryytyksiä vastaan. Hän myös puolustaa urhoollisuutta, jolla on paikkansa rauhanajassa.³²³

³¹⁹ Palkinnot: Paras elokuva (tuotanto): Samuel Goldwyn, paras miesnäyttelijä: Frederic March, paras sivuosanäyttelijä: Harold Russell, paras ohjaus: William Wyler, paras käsikirjoitus: Robert E. Sherwood, paras draamaelokuvan musiikki: Hugo Friedhofer, paras leikkaus: Daniel Mandell. Lisäksi erikoispalkinnot: Thalberg Memorial Award: Samuel Goldwyn, ”As symbol to our disabled veterans”: Harold Russell. ”Best Years” 1946’s Best Film, *The Film Daily* 14.3.1947, 1.

³²⁰ Radio Reviews. Academy Awards, *Variety* 19.3.1947, 34. ”[...] getting a well-deserved hand”.

³²¹ Along the Rialto with Phil M. Daly. *The Film Daily* 14.2.1947, 3. ”[...] best upheld the principles for which this country and its allies fought the war”.

³²² Along the Rialto with Phil M. Daly. *The Film Daily* 11.3.1947, 4; Rehabilitation Institute Drive Will Open Today, *The Film Daily* 10.1.1947, 7; Handless Star to Help Show Disabled Aids, *The Washington Post* 15.6.1947, 6.

³²³ Harold Russell’s ”Oscars”, *The New York Times* 15.3.1947, 12. ”He revealed, as none but a crippled veteran could have done, the spiritual agonies and possible triumphs of the mutilated. He illuminated Sherwood’s poignant story with his own courage. He did more. In the film and in personal appearances in service hospitals he put courage into other afflicted men. Finally, he turned out to be a gifted actor. That alone would have justified the awards.” ”He will represent in their minds a protest against the indignities of war. He will stand also for the valor which has its place in time in peace”.

Tulkitsen, että lehden mukaan elokuvan Homer ei olisi ollut yhtä vaikuttava, jos roolin olisi esittänyt joku muu kuin vammautunut veteraani. Samalla tekstissä maalailtiin Russellin jotain pientä ihmistä suurempaa. Hänellä oli ikään kuin tehtävä maan päällä ja hänen vammautumisellaan oli syynsä ja merkityksensä. Omaelämäkerrassaan Russell puolestaan kommentoi menestysshuumaa: ”Tavallaan, olin ainoastaan vain friikki, jota esiteltiin korkealuokkaisessa side show’ssa. Mutta omatuntoni kertoi minulle, että minun myös täytyisi kiinnostaa ja viihdyttää heitä.”³²⁴ *Best Years* -elokuvan jälkeen tarinat sodissa vammautuneista sotilaista ja veteraaneista jatkuivat valkokankaalla.³²⁵ Russellia ei niissä enää nähty.

Useilla *Best Years* -elokuvan keskeisillä tekijöillä oli omakohtaista kokemusta sodassa haavoittumisesta sekä tilapäisesti tai pysyvästi vammautumisesta. Tämä on mielestäni keskeinen syy siihen, että erityisesti elokuvan ohjannut William Wyler halusi valita yhdeksi veteraania esittäväksi näyttelijäksi henkilön, jolla on fyysinen vamma. Wyler oli nähnyt Harold Russellin armeijan opetuselokuvassa, jossa esitettiin Russellin kuntoutustarina. Russellin vamma ja hänen käyttämänsä koukut vaikuttivat merkittävästi elokuvan Homer hahmon rakentumiseen ja elokuvassa Homerin koukut ovat elokuvassa hyvin keskeisessä osassa. Sen sijaan lehtiartikkeleiden yhteydessä julkaistuissa kuvissa Russellin koukut näkyvät vain harvoin, vaikka kirjoituksissa amputoinnit ja/tai koukut lähes poikkeuksetta mainitaan. Russellin ja elokuvan Homerin väliset erot eivät olleet lehtien toimittajille ja kriitikoille selkeitä. Osa arvostelijoista mielsi, ettei Russell varsinaisesti näyttele elokuvassa tai näyttelee lähinnä ”itseään”. Tästä huolimatta Russell sai tunnustuksen vuoden parhaana sivuosanäyttelijänä. Yhteiskunnallisessa keskustelussa esitetyt huolet vammautuneiden sotaveteraanien kotiinpaluusta ja heistä mahdollisesti aiheutuvista vakavista ongelmista eivät heijastuneet Homer-hahmoon, sillä elokuvan vastaanotossa elokuvan henkilöhahmoa ei pidetty uhkaavana. Elokuvan fyysisesti vammautuneen veteraanin ja hänen vammattoman kihlattunsa välinen suhde ei myöskään herättänyt kritiikkiä, eikä suhdetta nähty epäuskottavana. Huomioitavaa on kuitenkin se, että Homer on elokuvassa esitetty seksuaalisesti passiivisempänä kuin kaksi muuta veteraania, joilla ei ole fyysistä vammaa.

Elokuvaa ja Russellia ylistävä vastaanotto saattaa perustua siihen, mihin vammaisryhmään Russellin ja elokuvan Homerin katsottiin kuuluvan. Russell/Homer eivät olleet syntyneet ilman kyynärvarsia

³²⁴ Russell & Rosen 1949, 266. “In a sense, I was merely a glorified freak being exhibited in a high-class sideshow. But my conscience told me I would also have to interest and amuse them.” Luetu: <https://books.google.fi>.

³²⁵ Esimerkiksi elokuvia *Home of the Brave* (1949), *The Men* (1950), *Bright Victory* (1951), *The Red Badge of Courage* (1951), *Men of the Fighting Lady* (1954). Ks. Norden 1994; Eberwein 2007.

vaan menettäneet ne sodassa. Vaikka Russellin vammat eivät olleet syntyneet varsinaisessa taistelutilanteessa, niistä uutisoitiin sotavammaana, mikä liitettiin Normandian maihinnousupäivään. Russellia ei myöskään esitetty (mahdollisesti viallisen TNT-panoksen) uhrina ja hänen omaa sitkeyttään ja tarmokkuuttaan vammautumisen jälkeisessä kuntoutuksessa korostettiin lehtikirjoituksissa. Silti Russellin kuntoutuksen aikana kokemista negatiivisista tunnetiloista kirjoitettiin vain niukasti. Russellin normaaliutta myös korostettiin, millä on saatettu tehdä eroa Russellin ja yhteiskuntaa rappeuttavien vammaisten, ”epänormaalien” välillä. Myös Russellin saama kutsu Valkoiseen taloon kertoo mielestäni siitä, minkä vammaisryhmän kanssa esille tuleminen oli valtiojohdolle eduksi.

4. Huomisen tähti. Susan Peters ja elokuva *The Sign of the Ram* (1948)

4.1 Tähteys vaakalaudalla

Sen jälkeen, kun edesmennyt Susan Peters rampautui metsästysretkellä aseiden luodista, mikä murskasi hänen uransa kukoistuksen, ei Hollywoodin sydäntä ole särkenyt enemmän [...].³²⁶

Kolumnisti Louella Parsons muisteli *Modern Screen* -lehdessä menetystä, jonka Hollywood oli kohdannut erään näyttelijän vammautuessa. Susan Peters³²⁷ oli yksi niistä kymmenestä nuoresta näyttelijästä, jonka elokuva-lehti *Motion Picture Herald* oli nostanut vuonna 1943 Hollywoodin tulevaisuuden lupaukseksi.³²⁸ Hän oli näytellyt pääosin pieniä rooleja Hollywood-studio Warner Brothersin, RKO:n ja MGM:n elokuvissa, mutta saanut jo Oscar-ehdokkuuden sivuosaroolistaan elokuvassa *Random Harvest* (1942).³²⁹ Myös *Life*-lehdessä julkaistussa studiopomon Louis B. Mayerin ja MGM:n näyttelijöiden ryhmäkuvassa näkyi uran nousu, sillä Peters istui eturivissä muun muassa Katharine Hepburnin ja Lucille Ballin kanssa.³³⁰ Aivan kaikki eivät hehkuttaneet nuorta tulokasta. Vaikka *The Spokesman-Review* -lehden Jerry Mason näki Petersissa tähtiainesta, oli hän Masonin mielestä ”vain normaali” tyttö, jossa ei ollut mitään erityistä, mitä näyttelijöiltä vaaditaan Hollywoodissa. Siksi naapurintyttömäisen näköisestä Petersistä, joka ei Masonin mielestä ollut vaivautunut edes opettelemaan, kuinka käyttäytyä Hollywood-näyttelijän tavoin, oli hankala saada mitään kirjoitettavaa.³³¹ Tilanne muuttui vuoden 1945 uuden vuodenpäivänä.

Kaksikymmentäkolmevuotiaan Susan Petersin onnettomuudesta uutisoi ensimmäisenä *The New York Times*. Lehden mukaan Peters oli ollut ankanmetsästysretkellä aviomiehensä, entisen näyttelijän, Richard Quinen kanssa, kun 22-kaliiberinen kivääri laukesi vahingossa osuen Petersiin. MGM-studion antaman tiedotteen mukaan vatsan lävistänyt luoti jäi hänen selkärankaansa. Luodin poistamisen jälkeen Peters oli edelleen kriittisessä tilassa, mutta tilanteessa ei nähty välitöntä vaaraa

³²⁶ Parsons 1953, 10. ”Not since the late Susan Peters was crippled by a gun wound on a hunting trip, struck down in the bloom of her career, has Hollywood’s heart ached more [...].”

³²⁷ Suzanne Carnahan käytti uransa aikana myös nimeä Sharon O’Keefe. Crivello 1990, 178.

³²⁸ Top Ten Stars of Tomorrow, *Motion Picture Herald* 4.9.1943, 14–15. Petersin lisäksi ”Stars of Tomorrow”-listalla olivat muun muassa Van Johnson ja Gene Kelly.

³²⁹ Peters näytteli esimerkiksi elokuvissa *Tish* (1942), *Assignment in Brittany* (1943), *Song of Russia* (1944) ja *Keep Your Powder Dry* (1945). Parhaan naissivuosan palkinnon voitti Teresa Wright, joka myöhemmin esiintyi mm. *The Best Years of Our Lives* -elokuvassa. Crivello 1990, 178–181.

³³⁰ Metro-Goldwyn-Mayer, *Life* 27.9.1943, 66–67.

³³¹ Mason 1944, 6.

ja pian hänessä näkyi jo paranemisen merkkejä.³³² Vaikka Petersin kerrottiin halvaantuneen vyötäröstä alaspäin, toiveikkaat lääkärit uskoivat, että halvaus oli vain väliaikaista.³³³

Varsinaista onnettomuustilannetta on kuvattu eri lehdissä hieman eri tavoin. Esimerkiksi San Diegon lähellä sijaitsevan Cuyamaca Lake vuoristoalueella metsästämässä olleen seurueen lukumäärästä ja sukulaissuhteista on eri variaatioita, sillä joissain lehdissä Petersin ja Quinen mukana oli ilmoitettu olleen Quinen veljen ja toisissa lehdissä taas Quinen serkun. Vain *The New York Times* esitti seurueeseen kuuluneen myös toisen pariskunnan 15-vuotiaan pojan, muiden julkaisujen kirjoittaessa vain kahden pariskunnan metsästysseurueesta. *The New York Times* myös ilmoitti onnettomuuden tapahtuneen, kun seurue laittoi kiväärejä paikoilleen Cuna Mesa Gun Clubilla, mutta yleisemmin aseiden kuvattiin launneen, kun Peters oli poiminut Quinen serkun pensaikkoon jättämän kiväärin.³³⁴

Vakavasta onnettomuudesta huolimatta yksikään lehti ei kuvannut Petersin fyysisen tai henkisen kivun kokemuksia tai kuvannut onnettomuustilannetta hyvin traagisesti. Onnettomuutta keventäviä seikkoja toi esille *Modern Screen* -lehdessä Ida Zeitlin, kun hän kuvaili Petersin ja Quinen matkan keveämpää puolta onnettomuuspaikalta sairaalaan, kun autossa ollut jalkapallo pomppi kurveissa Petersin päälle. Lisäksi Howard Sharpe kertoi, että Peters on pystynyt jopa vitsailemaan onnettomuudesta.³³⁵ Kirk Crivellon mukaan sairaalassa ollessaan Peters oli uskonut selviytyvänsä onnettomuudesta ja kävelevänsä jälleen, mutta vaikka *Spokane Daily Chronicle* -lehti kertoi Petersin ottaneen kävelyaskeleita jalkatukien avulla, halvaus oli pysyvää.³³⁶

The New York Times -lehdessä vuonna 1947 kirjoittaneen Betsey Bartonin mukaan Amerikassa oli kaksikymmentäkolme miljoonaa fyysisesti vammautunutta ihmistä. Osa lapsista, naisista ja miehistä oli vammautunut esimerkiksi erilaisissa onnettomuuksissa, osa taas tuberkuloosin, niveltulehduksen tai halvauskohtauksen seurauksena.³³⁷ Auto-onnettomuudessa vammautuneella

³³² Susan Peters Wounded: Film Actress Is Accidentally Shot on Duck Hunting Trip, *The New York Times* 2.1.1945, 21; Susan Peters Shows Gain, *The New York Times* 3.1.1945, 14; Susan Peters Improves, *The New York Times* 4.1.1945, 15.

³³³ Susan Peters Is Paralyzed, *The New York Times* 9.1.1945, 16; Hot From Hollywood, *Screenland* June 1945, 6.

³³⁴ Esim. Susan Peters Wounded: Film Actress Is Accidentally Shot on Duck Hunting Trip, *The New York Times* 2.1.1945, 21; Actress Gains After Bullet Is Removed: Rifle Accident, *The Washington Post* 3.1.1945, 1; Susan Peters Reported In Critical Condition, *The Film Daily* 3.1.1945, 8. Parissa vuosia myöhemmin kirjoitetussa tekstissä metsästysonnettomuus on vaihtunut auto-onnettomuudeksi. Brady 1948, 17; Deserved a Better Story. Game Susan Peter's Comeback Obscured by Cigarette Smoke, *The Washington Post* 10.4.1948, B8.

³³⁵ Sharpe 1947, 91; Zeitlin 1946, 50.

³³⁶ Crivello 1990, 183; Susan Peters Acts Again, *Spokane Daily Chronicle* 5.9.1945, 1.

³³⁷ Barton 1947, SM11, 41. Amerikkalaiset siviilit kokivat myös vammautumisia, jotka johtuivat sodasta. Näitä olivat esimerkiksi sotateollisuuden tehdasonnettomuudet, sotaan vapaaehtoisina lähteneiden vammautumisesta taisteluissa sekä vammat, jotka tulivat kotirintamalla vihollisen hyökkäysten seurauksena. Esim. Jennings 2008, 23, 41.

Bartonilla oli kestänyt lähes seitsemän vuotta, kunnes hän sai apua ja kirjoituksessaan hän esitti, että yhdeksää kymmenestä vammautuneesta voitaisiin auttaa, jos kuntoutusmahdollisuuksia olisi enemmän saatavilla. Suunnitteilla olevat kuntoutussairaalat tulevat Bartonin mielestä säästämään ”monia vammaisia ihmisiä hyödyttömältä elämältä” sekä antamaan vammautuneille työmahdollisuuksia eri aloilla. Lisäksi se, että vammaisille ihmisille sopivat vain tietynlaiset työtehtävät, kuten ”sänkyihinsä ja huoneisiinsa sidottujen” vammaisten postikorttien maalaaminen, edusti Bartonille käsityksiä, jotka olivat paitsi vanhentuneita myös holhoavia.³³⁸

Sodan jälkeen vammaisilla ihmisillä, jotka eivät olleet veteraaneja, avun saamisen hankaluudet eivät johtuneet pelkästään vain kuntoutuspaikkojen vähäisyydestä. Audra Jenningsin mukaan vammautuneilla siviileillä oli myös vaikeuksia hankkia erilaisia apuvälineitä ja avustavaa teknologiaa, koska monilla ei ollut niihin varaa. Ne vammaiset, joilla ei ollut taloudellisia mahdollisuuksia apuvälineisiin tai joilla oli ongelmia välineiden käytössä, keksivät erilaisia selviytymisen tapoja.³³⁹ Esimerkiksi poika, jolla ei ollut pyörätuolia, liikkui kotona pyörillä olevan hellan (*stove caster*) avulla ja pojan veli veti hänet kärryillä kouluun. Eräs älykkääksi luonnehdittu nainen puolestaan eli sairaalassa vuodesta toiseen, koska hänellä ei ollut varaa omaan pyörätuoliin.³⁴⁰ Pyörätuoliin suhtautuminen jakoi myös mielipiteitä. Jenningsin mukaan osa lääkäreistä ja asiantuntijoista piti pyörätuolia ”tappion” merkinä, sillä heidän näkemyksensä oli se, että myös osittain halvaantuneita potilaita pitäisi opettaa kävelemään. Osa pyörätuolin käyttäjistä koki sen sijaan välineen mahdollistavan liikkumisen ja antavan heille vapautta.³⁴¹

Verrattuna vuosikausia apua hakeneisiin vammaisiin sekä niihin, joilla apuvälineet olivat olleet taloudellisista syistä johtuen saavuttamattomissa, näkisin että, Peters oli Hollywood-näyttelijänä jossain määrin erityisasemassa. Esimerkiksi MGM-studio kustansi hänen sairaalalaskunsa sekä maksoi hänelle sadan dollarin viikkopalkkaa.³⁴² *Modern Screen* -lehdessä Ida Zeitlin kehuikin MGM:n toimintaa, mikä oli antanut Petersille ja Quinelle ”taloudellista mielenrauhaa”.³⁴³ Tutkimusaineistosta ei käy ilmi, oliko Petersilla ollut jossain vaiheessa vaikeuksia päästä lääkäreihin

³³⁸ Barton 1947, SM11, 41–42.

³³⁹ Jennings 2008, 73, 102.

³⁴⁰ Jennings 2008, 102–103.

³⁴¹ Jennings 2008, 102.

³⁴² Crivello 1990, 183.

³⁴³ Zeitlin 1946, 114.

tai toimenpiteisiin tai saada kuntoutusta tai apuvälineitä. Avoimeksi myös jää se, kuinka Peters sai oman pyörätuolin.³⁴⁴

Metsästysonnettomuuden jälkeisissä lehtikirjoituksissa Petersin vamma on mainittu hyvin usein. Esimerkiksi artikkeleissa ja kolumneissa viitattiin onnettomuuteen ja siihen, että hän on halvaantunut vyötäröstä alaspäin tai ettei hän kävele tai pysty käyttämään jalkojaan.³⁴⁵ Toisinaan Petersiin liitettiin myös vammaiskäsitteitä, kuten rampa, raajarikko ja invalidi.³⁴⁶ Silti teksteissä ei ole yhtä usein mainittu hänen käyttämänsä välinettä, pyörätuolia. Näkisin, ettei Petersin pyörätuolin käyttäminen ollut varsinaisesti peiteltävä asia vaan mahdollisesti kirjoittajat eivät nähneet pyörätuolissa mitään uutta tai erityistä kirjoitettavaa. Huomionarvoista on myös se, että vaikka Petersin vamma tuotiin esille ja häntä kutsuttiin vammaiskäsitteillä, ne eivät kumonneet täysin hänen feminiinistä viehätysvoimaansa. Parsons luonnehti Petersiä ”hienoksi, pikku näyttelijäksi”, *Washington Post* kuvaili hänen kasvojaan kauniiksi ja Woodburyn puuterimainoksessa näyttelijä esitettiin MGM:n viehättäväksi, nuoreksi tähdeksi, vain muutamia esimerkkejä mainitakseni.³⁴⁷

Onnettomuuden jälkeen Peters yhdistettiin edelleen toisiin Hollywood-näyttelijöihin. Esimerkiksi *Modern Screen* -lehdessä Don Eddy esitti, että näyttelijä Van Johnson oli lähettänyt Petersille säännöllisesti lahjoja sekä vierailut hänen luonaan onnettomuudesta lähtien.³⁴⁸ Parsons puolestaan kertoi tilapäisesti sairaalaan joutuneen näyttelijän Ann Blythen ja Petersin välisestä kirjeenvaihdosta. Lisäksi *Modern Screen* Hollywood-pari Lucille Ball ja Desi Arnaz tapasivat Petersiä ja hänen aviomiestään säännöllisesti ja Peters kävi myös heidän järjestämissä pukujuhliissa.³⁴⁹ ”Kaikki tukevat niin suuresti Susania”, Parsons kirjoitti, eikä minkäänlaisesta Petersin karttamisesta ole lehdissä mainintaa.³⁵⁰

³⁴⁴ Pyörätuolin ja jalkatukien lisäksi Petersin käyttämiä välineitä olivat selkätuki ja ”sairaalavaunut” (*hospital cart*), jossa maataan vatsallaan, mutta epäselväksi jää se, missä määrin hän käytti muita välineitä kuin pyörätuolia. Zeitlin 1948b, 96; Hollywood Girls Make News. A Crippled Star Acts. Accident Victim Susan Peters Makes a Film Comeback, *Life* 8.9.1947, 89.

³⁴⁵ Esim. Alicoate 1947, 5; Studio Size-Ups. Behind the Scenes of Film Production, *Independent Exhibitors Film Bulletin* 26.5.1947, 11; Zeitlin 1946, 114.

³⁴⁶ Esim. Hollywood Girls Make News. A Crippled Star Acts. Accident victim Susan Peters makes a film comeback, *Life* 8.9.1947, 89; Hopper 1946c, 7.

³⁴⁷ Parsons 1945, 62; Susan Is Coming Back In Her Wheelchair, *The Washington Post* 29.6.1946, L1; Kosmetiikkamainos, *Modern Screen*, June 1945, 66.

³⁴⁸ Eddy 1946, 119.

³⁴⁹ East 1946, 55; Kinkead 1946, 135.

³⁵⁰ Parsons 1945, 62. ”Everybody is pulling so hard for Susan”.

Hollywood-piirin keskeisyydestä huolimatta Petersin rinnastukset vammaisiin ihmisiin eivät täysin puuttuneet lehdistä, mutta vammaisryhmänä olivat veteraanit, eivät siviilissä olevat ihmiset. Parsons kirjoitti, että pin-up-tyttöjen hengessä, armeijan sairaalan toipilasosastolla (*military convalescent ward*) Peters oli valittu ”chin-up” -tytöksi, ”pitämään lippua korkealla”.³⁵¹ Zeitlin puolestaan kertoi, että Peters järjesti ajanvietettä ”samalla tavalla koetelluille” sotaveteraaneille.³⁵² Hän myös osallistui muiden viihdyttäjien ja näyttelijöiden, kuten Bob Hopen ja Tony Martinin mukana Eddie Cantorin vetämään jouluyölähetykseen, joka lähetettiin Kaliforniassa sijaitsevasta Birminghamin veteraanisairaalaan.³⁵³ Lisäksi Peters ajoi erikoisvarusteisella Ford-autolla, jossa oli käytetty samantapaista tekniikkaa kuin selkäydinvamman saaneille veteraaneille suunnitelluissa autoissa.³⁵⁴

Muuttuvatko ihmisten käytöstavat, kun he näkevät pyörätuolia käyttävän henkilön? Päästäkseen *My Left Foot* -elokuvan (1989) CP-vammaisen Christy Brownin roolin sisälle, vammaton näyttelijä Daniel Day-Lewis käytti hyvin paljon aikaansa pyörätuolissa, pysyen hahmossaan. Vaikka Day-Lewisin mukaan ”kaikki tiesivät” kuka hän oli, näyttelijä sai havaita, miten pyörätuolin johdosta ihmisten asenteet ja puhetavat muuttuivat. Ihmiset esimerkiksi kohtelivat häntä kuin lasta ja puhuivat kuin hän ei olisi edes paikalla.³⁵⁵ Aineistosta ei ilmene, tunsiko Peters ihmisten asenteiden muuttuneen häntä kohtaan sen jälkeen, kun hän vammautui ja alkoi käyttää pyörätuolia. Zeitlin tosin huomautti, ettei Peters pidä siitä, että ihmiset ”hyysäävät” häntä. Kirjoittajan mukaan myös ne ihmiset, jotka yrittivät olla liian hienotunteisia, saattoivat sanoa tahdittomasti, kuten eräs mies, joka oli Petersille todennut: ”No, joka tapauksessa, Susan, sinä olet säilyttänyt jotain vanhasta minästäsi [...] Kauniit hiuksesi”. Toisaalta vammautumisen jälkeen Peters oli Zeitlinin mukaan saanut huomata, miten ystävällisiä ihmiset voivat olla, kuten hänelle pieniä palveluksia tekevät naapurit. ”Hän ei vatvo vammaisuuttaan, eikä hän välttele sitä”, totesi Zeitlin Petersin omasta asenteesta.³⁵⁶

Kuinka Petersin vamma näkyi hänestä julkaistuissa valokuvissa? Ensinnäkin on syytä korostaa, että lähes kaikissa kuvissa Peters on erittäin edustavan näköinen aina meikkiä, kampausta, vaatteita ja asusteita myöten. Useat lehtiin päätyneet valokuvat ovat lähikuvia hänen kasvoistaan. Näiden lisäksi hänestä on julkaistu monia valokuvia, joissa Peters on kuvattuna noin vyötärönseudulta ylöspäin. Edellä mainituissa kuvissa on yleistä se, että Peters istuu kuvassa, usein käsinojallisessa tuolissa.

³⁵¹ Parsons.1947, S5.

³⁵² Zeitlin 1948b, 59. Lehteen painetussa valokuvassa Peters veneilee veteraanien kanssa, mikä onkin jäänyt ainoaksi lehtikuvaksi, missä Peters on veteraanien parissa.

³⁵³ Follow-up Comment, *Variety* 31.12.1947, 27.

³⁵⁴ Esim. Crivello 1990, 186; Zeitlin 1946, 115.

³⁵⁵ Longmore 2003, 129.

³⁵⁶ Zeitlin 1946, 113–114.

Mikäli Peters on kuvattu muiden ihmisten kanssa, on tavanomaista, että osa ihmisistä saattaa seistä hänen vierellään tai istua, mutta ei samanlaisessa käsinojallisessa tuolissa. Silti ainakaan nykypäivän kuvan katsojalle ei selvästi ilmene, istuuko Peters tavallisessa tuolissa vai pyörätuolissa, sillä esimerkiksi pyörätuolin renkaita ei kuvissa selvästi näy.

Yksi Petersin vyötärönseudulta rajattu valokuva ilmestyi *Modern Screen* -lehdessä 1946. Tässä lehtikuvassa Peters istuu vauva sylissään, aviomiehen ja perhetuttavan seisoessa hänen vierellään (Liite 7).³⁵⁷ Monien kuvien tavoin Peters istuu käsinojallisessa tuolissa ja hänen alavartalonsa on rajattu kuvan ulkopuolelle. Pidän epätodennäköisenä, että kuvissa, joissa Peters istuu, hän istuisi jossain muussa kuin pyörätuolissaan.³⁵⁸ Kuvaajat ovat siis usein päätyneet käyttämään sellaisia kuvakulmia ja rajauksia, että esimerkiksi pyörätuolin renkaat tai selkänojan työntökahvat ovat häivytetty tai jätetty kuvasta pois. Vain hyvin harvoin Peters on kuvattu niin, että hänen koko vartalonsa näkyy kuvassa ja/tai hänen pyörätuolinsa on selvästi esillä. Yksi näistä kuvista, joissa pyörätuolia ei ole peitelty millään tavalla, on *The New York Times* -lehdessä julkaistu stillkuva, jossa Peters on *Sign of the Ram* -elokuvan roolihahmo Leahin asussa (Liite 8).³⁵⁹

Mistä mahdollisesti johtui se, ettei Petersin käyttämää apuvälinettä voitu täysin avoimesti valokuvissa näyttää? Esimerkiksi *Life*-lehteen kirjoittanut Merriman Smith toi presidentti Franklin Rooseveltin kuoliinutisoinnin yhteydessä esille sen, että pyörätuolia käyttävästä presidentistä sai ottaa valokuvia vain, kun kuva rajattiin hänen ylävartalonsa.³⁶⁰ Petersin kohdalla pyörätuoli ei varsinaisesti ollut tabu tai salassa pidettävä asia, eivätkä hänestä otetut valokuvat noudattaneet täysin yhdenmukaista kaavaa, sillä hänestä kuitenkin löytyy valokuvia, joissa pyörätuoli näkyy enemmän tai vähemmän. Oletan, että aikakauden hyväntekeväisyyskuvat, joissa pyörätuolia käyttävät henkilöt on kuvattu parantamisen ja avun kohteena, ovat vaikuttaneet siihen, että Hollywood-näyttelijän pyörätuoli rajautui usein kuvista pois. Tosin Robert Bogdanin mukaan hyväntekeväisyysmainoksissa esiintyi vuoden 1940 jälkeen useimmiten vammaisen lapsi. Mainoksissa harvemmin esiintyneet aikuiset olivat puolestaan sotaveteraaneja.³⁶¹ Hyväntekeväisyysilmiötä ei silti pidä kokonaan unohtaa, sillä

³⁵⁷ Zeitlin 1946, 51.

³⁵⁸ Esimerkiksi kuvamateriaalia vertailllessani ilmeni, että Petersin pyörätuolissa oli joko kapeat, metalliset käsinojat tai metallisten käsinojien päällä leveämmät käsinojat. Lisäksi kun kuvia katsoo tarkkaan, voi toisinaan nähdä esimerkiksi pienen osan pyörätuolin renkaasta kuvan alalaidassa. Ks. kuva Petersistä istumassa pyörätuolissa, jossa ovat metalliset käsinojat. Valokuvassa näkyy pyörätuolin selkänoja ja Bob Thomasin kirjoittamassa uutisessa mainitaan Petersin pyörätuoli. Thomas 1946, 10. Kuva Petersistä pyörätuolissa, jossa on leveät käsinojat esim. *Hot From Hollywood*, *Screenland* December 1945, 6.

³⁵⁹ *Cops and Robbers On The Sidewalks Of New York And A Matter Of Tangled Emotions*, *The New York Times* 29.2.1948, X5.

³⁶⁰ Smith 1946, 56.

³⁶¹ Bogdan 2012, 44.

myös Hollywoodista tunnetut elokuvatähdet olivat hyväntekeväisyyskampanjoissa mukana. Bogdanin mukaan elokuvatähtien esiintyminen vammaisten lasten kanssa hyödytti niin julkisuudenhenkilöitä kuin hyväntekeväisyysjärjestöä.³⁶²

4.2 Roolihahmon etsintää

Miten Susan Petersin vammautuminen vaikutti hänen näyttelijän uraansa? Aluksi MGM hyllytti elokuvan *The Outward Room*, jonka Peters oli aloittanut ennen onnettomuutta. Thomas F. Brady *The New York Times* -lehdestä vakuutti, ettei onnettomuus ollut projektin jäädyttämisen syy, sillä studio oli ehdottanut Petersille, että hän voisi näytellä loput kohtaukset pyörätuolissaan. Näyttelijä oli Bradyn mukaan kuitenkin kieltäytynyt esittämästä ”viehättävää, nuorta naista” (*sweet young thing*) ja sopimus purettiin.³⁶³ Hedda Hopper uutisoi *The Washington Post* -lehdessä, että Peters saattaa esiintyä valkokankaalla elokuvassa *Millicent My Love*, jossa ”Susan esittäisi itseään – kaunista invalidia”. Malvin Waldin kirjoittaman tarinan tuottajaksi oli jo valittu Charles Bickford, mutta elokuvasuunnitelmat eivät edenneet tuotantoon asti.³⁶⁴ Elokuvatuottajat Joe Pasternak ja Henry Koster halusivat Petersin puolestaan ranskalaisen *Ballerina*-elokuvan uuteen versioon, *The Unfinished Dance*, jossa kuuluisa ballerina halvaantuu *Joutsenlampea* esittäessään. Tästä Peters kieltäytyi. Crivellon mukaan Peters oli esittänyt myös omia toiveitaan, sillä hän oli kiinnostunut kahdesta naisesta, joiden todellisuuteen pohjaavia elämäntarinoita Peters olisi ollut valmis esittämään. Toinen nainen oli pyörätuolia käyttävä poplaulaja Connee Boswell ja toinen Nellie Revell, toimittaja, joka jatkoi uraansa vielä vuoteesta käsin. Näiden suunnitelmien kariutumisen syitä Crivello ei ole teoksessaan maininnut.³⁶⁵

Vuosien aikana useat lehtien toimittajat kirjoittivat Petersille sopivan elokuvaroolin löytämisen vaikeudesta. Zeitlin *Modern Screen* -lehdessä esitti, että hyvän käsikirjoituksen saaminen on hankalaa, saati sellaisen, jossa pyörätuoli on olennaisesti mukana.³⁶⁶ Sharpe näki Petersille tarjotuissa käsikirjoituksissa ongelmana sen, että pyörätuolissa oleva sankaritar oli vain ”isketty” tarinaan

³⁶² Bogdan 2012, 49–50. Esimerkiksi *March of Dimes* -säätiön kampanjoissa esiintyi Hollywood-näyttelijöitä, kuten Mary Pickford, Eddie Cantor, Mickey Rooney, Judy Garland, Shirley Temple, Lucille Ball, Robert Young, Jerry Lewis sekä Marilyn Monroe. Bogdan 2012, 49. Huomioitavaa on, että osa näistä kampanjoista toteutettiin vasta Petersin kuoleman jälkeen.

³⁶³ Brady 1947, X3.

³⁶⁴ Hopper 1946c, 7.

³⁶⁵ Crivello 1990, 183–184.

³⁶⁶ Zeitlin 1948b, 98.

mukaan, jotta rooli soveltuisi Petersille, eikä siten, että pyörätuolia käyttävä nainen olisi tarinassa mukana ”luonnollisesti”.³⁶⁷ Osa kirjoittajista myös esitti, että sopivan roolin löytymisen esteenä oli myös Peters itse, sillä hänen katsottiin olevan liian valikoiva hänelle tarjottuja käsikirjoituksia kohtaan. Esimerkiksi Zeitlin kutsui Petersiä nirsoksi.³⁶⁸

Minkälaiset roolit Peters mahdollisesti hylkäsi? Crivellon mukaan Peters oli todennut: ”Metro-Goldwyn-Mayer lähetti minulle tuon tuostakin ”Pollyanna”³⁶⁹-käsikirjoituksia rammoista tytöistä, jotka olivat pelkkää hymyä”. Tästä johtuen Peters purki sopimuksen MGM-studion kanssa, odotettuaan sopivaa roolia pari vuotta.³⁷⁰ Myös Bob Thomas *Reading Eagle* -lehdestä esitti, että Peters ”kieltäytyy esittämästä invalideja, joiden sydän on kultaa”.³⁷¹ Petersin kommentista ilmeneekin, ettei hän uraansa jatkaakseen ollut valmis näyttelemään minkälaista roolia tahansa: ”En käytä vammaani hyväksi”.³⁷² Zeitlinin mukaan Peters myös totesi: ”En ole heikko ja kieltäydyn esittämästä heikkoa kanssasisarta.”³⁷³ Nämä Petersille tarjotut ”Pollyanna-roolit” ovat saattaneet vastata vammaisten tyttöjen ja naimattomien naisten roolihahmoja, joita Martin F. Norden on kuvannut ”viattoman suloisen” (*Sweet Innocent*) stereotypioiksi. Kyseessä olevilla henkilöahmoilla on jokin vamma, mutta elokuvantekijät ovat esittäneet heidät muilta osin lähes täydellisiksi, sillä he ovat hyvin kohteliaita, nöyriä, iloisia ja hyväntahtoisia. Tämän kaltaisia vammaishahmoja on Nordenin mukaan elokuvissa esiintynyt jo 1900-luvun alusta lähtien.³⁷⁴ James Robert Parish on puolestaan esittänyt, että Peters sanoi MGM-sopimuksensa irti, koska studio ei löytänyt hänelle realistisia rooleja.³⁷⁵ Parish ei ole kuitenkaan teoksessaan avannut sitä, mitä hän tarkalleen ottaen on tarkoittanut realistisilla rooleilla, saati pohtinut sitä, onko 1940-luvun loppupuolella edes ollut realistia vammaisen naisen rooleja.

³⁶⁷ Sharpe 1947, 92–93.

³⁶⁸ Zeitlin 1948b, 97.

³⁶⁹ Lainausmerkit lisätty. ”Pollyanna” viittaa Eleanor H. Porterin kirjoittamiin tarinoihin tytöstä, joka oli ”tuomittu eliniäksi rammaksi” auto-onnettomuuden seurauksena, mutta joka parantui täysin parantolassa. Orvon Pollyannan tapana on etsiä ilonaiheita. Esimerkiksi teoksessa *Pollyanna Grows Up*, Pollyanna on sokean naisen tavatessaan iloinen siitä, että hän voi nähdä ja Pollyannan mielestä naisen sokeutumisesta seurasi paljon hyvää, koska sokeutuneen naisen mies teki erityisesti sokeita lapsia turvaavan lain. Samassa romaanissa esiintyy myös pyörätuolia käyttävä poika Jamie. Lois Keithin mukaan Porterin lastenkirjat ilmestyivät aikakaudella, jolloin suurin osa vammaisista ihmisistä oli lapsia, joista osa kuoli ennen aikuisikää. Jamien hahmo eroaa Keithin mukaan aikakauden muista lastenkirjojen vammaishahmoista, sillä hän ei kuole, eikä parane. Porter 1915, 8–10, 44, 66; Keith 2001, 157, 168.

³⁷⁰ Crivello 1990, 184.

³⁷¹ Thomas 1947, 9.

³⁷² Crivello 1990, 184.

³⁷³ Zeitlin 1948b, 98.

³⁷⁴ Norden 1994, 33.

³⁷⁵ Parish 2002, 227.

Crivello on lisäksi esittänyt, että Peters myös katsoi joidenkin käsikirjoitusten olleen niin ”hervittävän melodramaattisia”, ettei kyseisistä osista voinut kuin kieltäytyä.³⁷⁶ Aineistossa on kuitenkin vain yksi varsinainen lyhyt juonikuvaus tarinasta, jonka Peters hylkäsi. Tässä rakkauskertomuksessa sokea mies pelastaa (Petersin esittämän) naishahmon tulipalosta, jonka seurauksena mies saa shokin, mikä palauttaa hänen näkökykynsä takaisin.³⁷⁷ Toisin sanoen, vammaisen mieshahmo kokee ihmeparantumisen pelastaessaan vammaista naista. Pidänkin mahdollisena, että roolin löytämisen vaikeus johtui osittain näkemyseroista. Elokuvantekijöillä ja käsikirjoittajilla on saattanut olla omanlaisensa näkemys siitä, millainen on katsojiin vetoava vammaisen naishahmo. Vammautuneena naisena Peters on puolestaan voinut pitää hänelle tarjottuja, ylitsepursuavan suloisia ja viattomina naishahmoja paitsi näyttölemisen kannalta epäkiinnostavina myös jossain määrin häntä häiritsevinä kuvauksina vammaisista naisista. Lisäksi hänelle tarjotut tarinat ovat voineet olla varsin korkealentoisia. Vaikka tässä käsittelemistäni elokuvahankkeista osa oli suunnitteilla ennen *Sign of the Ram*-elokuvaa ja osa taasen vasta sen jälkeen, epäilen Gene Blottnerin näkemystä siitä, ettei Petersilla ”ollut kiinnostusta palata valkokankaalle” ennen kuin hän sai *The Sign of the Ram* romaanin, sillä mikään seikka aineistossa ei ole viitannut Petersin kiinnostuksen puutteeseen.³⁷⁸

Elokuvalehdissä esitettiin myös Petersille soveltuvia rooleja, jotka tiettävästi eivät edenneet kirjoittajien ideointia pidemmälle. Hopper ehdotti *The Washington Post* -lehdissä MacKinlay Kantorin kirjoittamaa, Yhdysvaltain sisällissotaan sijoittuvaa rakkaustarinaa, jonka sankaritar on ”rampautunut”. Kirjoittamisajankohtana Hopper kuitenkin katsoi, ettei Petersin terveys ollut riittävän hyvä, jotta hän voisi vielä työskennellä.³⁷⁹ *Modern Screen* -lehdessä Parsons ehdotti puolestaan ”pyörätuoliin sidottua sankarittaren” roolia romaanista *The King’s General*.³⁸⁰ Myös *Screenland* -lehden lukija, New Yorkissa asuva rouva Zimmerman, kannatti lämpimästi kyseistä kirjaa. Zimmerman piti romaanin naishahmoa Petersille sopivana, koska hänellä oli rooliin vaadittavat näyttelijäntaidot. Vaikka ”sankaritar on pyörätuoliin sidottu”, sen ei lukijan mielestä tarvinnut tarkoittaa hidastempoista tarinaa vaan hän visioi siitä tulevan loistavan elokuvan, joka on täynnä jännitystä, toimintaa ja rakkautta.³⁸¹ Nämä elokuvalehdissä esitetyt toiveet eivät siis myöskään

³⁷⁶ Crivello 1990, 186–187.

³⁷⁷ Crivello 1990, 187.

³⁷⁸ Blottner 2015, 203. Peters sai myös työtarjouksia radion puolelta ja hän teki muutamia radiokuunnelmia. Esim. Crivello 1990, 184.

³⁷⁹ Hopper 1946a, 4; Hopper 1946b, 9. MGM tuotti *The Romance of Rosy Ridge* -novellin pohjalta samannimisen elokuvan (1947). Elokuvan sankaritarta esitti vammaton näyttelijä Janet Leigh. AFI Catalog of Feature Films -tietokanta.

³⁸⁰ Parsons 1946a, 69. Daphne Du Maurierin kirjoittamassa historiallisessa romaanissa neiti Honor Harris kihlautuu Sir Richard Grenvilen kanssa, Hänen Majesteettinsa armeijan everstin kanssa. Harrish vammautuu pysyvästi haukanmetsästyksessä ja onnettomuuden jälkeen pyörätuolia käyttävä Harrish kieltäytyy suhteestaan Grenvileen. Du Maurier (1946) 1956, 30, 50–59.

³⁸¹ Fans Forum, *Screenland* July 1946, 22.

toteutuneet, mutta näkemykseni mukaan nekin kertovat siitä, että Petersin elokuvaauran toivottiin jatkuvan ja hänet haluttiin nähdä valkokankaalla. Yksikään kirjoittajista ei esittänyt, että Petersin olisi vammautumisen johdosta vetäydyttävä elokuva-alalta.

Keskusteluissa Petersille sopivista rooleista, lehtien kirjoituksissa keskiöön nousi lähes aina pyörätuoli. *Modern Screen* -lehdessä julkaistu Sharpen ajatus kiteytti mielestäni monen muunkin toimittajan näkemyksen: ”[...] minkä tahansa elokuvan Peters tekisikin, hänet valittaisiin rooliin tyttönä, joka on pyörätuolissa”.³⁸² Kuinka Petersin mahdollisuuksiin toimia jälleen näyttelijänä, vaikutti siis väline, jota hän käytti? Norden on esittänyt, että pyörätuolit vetävät elokuvissa huomiota puoleensa, eivätkä ne materiaalisina elementteinä esiinny elokuvissa sattumalta, toisin kuin taustalla olevat autot, huonekalut tai rakennukset. Nordenin mukaan 1900-luvun alussa elokuvantekijät käyttivät pyörätuolia tuomaan huumoria slapstick-komedioihin. Ohjaaja Tod Browning puolestaan esitti pyörätuolin käyttäjissä demonisia piirteitä esimerkiksi elokuvassaan *West of Zanzibar* (1928). Toisen maailmansodan jälkeen elokuvissa pyörätuolia käyttävät hahmot olivat usein ”avuttomia uhreja”, kuten elokuvissa *Kiss of Death* (1947) ja *Key Largo* (1948).³⁸³

Vaikka elokuvien pyörätuolia käyttävää hahmoa esittivät useimmiten vammattomat näyttelijät, Peters ei ollut ensimmäinen pyörätuolia käyttävä näyttelijä Hollywoodissa. Lionel Barrymoren vammautumisen syistä on olemassa erilaisia versioita, mutta esimerkiksi Nordenin mukaan Barrymore oli saanut onnettomuuden seurauksena jatkuvasti pahenevan niveltulehduksen jalkoihinsa, mikä johdosta hän alkoi käyttää pyörätuolia 1930-luvun lopulla. Barrymore esiintyi muun muassa viidessätoista MGM-studion *Dr. Kildare* -elokuvassa, joissa pyörätuoli oli osa lääkäriä näytelleen Barrymoren hahmoa.³⁸⁴ Pitkäikäisen *Dr. Kildare* -elokuvasarjan alkutaival ei silti ollut ongelmaton, sillä Nordenin mukaan elokuvantuottajien saadessa tietää, että Barrymore käyttää pyörätuolia, hänet haluttiin siirtää elokuvaprojektista syrjään, mutta lopulta elokuvan pääohjaaja tuki näyttelijää.³⁸⁵ Pyörätuolia käyttävä Barrymore esittämässä pyörätuolia käyttävää lääkäriä, onkin merkittävä monin eri tavoin. Anita Silversin mukaan nämä elokuvat tehtiin aikana, jolloin yksikään pyörätuolin käyttäjä ei päässyt opiskelemaan lääketiedettä Yhdysvalloissa. Silvers on myös huomauttanut, että kun näyttelijän vammasta on tullut osa hahmon vammaa, kuten *Dr. Kildare* -elokuvissa, se ei painota vammaa tai ilmaise metaforisesti jotain muuta.³⁸⁶ Barrymore sai elokuviensa

³⁸² Sharpe 1947, 92.

³⁸³ Norden 1993, 187, 190–192.

³⁸⁴ Norden 1993, 191; Norden 1994, 146–147.

³⁸⁵ Norden 1993, 147.

³⁸⁶ Silvers 2000, 209.

myötä myös lukuisia ihailijakirjeitä vammaisilta ihmisiltä ympäri maailmaa. Nämä ihmiset olivat kiinnostuneita tietämään, minkälaista pyörätuolia Barrymore käytti.³⁸⁷

Ennen onnettomuutta Peters ja Barrymore olivat näyttelleet samassa elokuvassa, mutta aineistosta ei ilmene, että he olisivat olleet yhteydessä toisiinsa *Dr. Gillespie's New Assistant* -elokuvan (1942) jälkeen. *Modern Screen* -lehden haastattelussa Peters kuitenkin huomautti, että Lionel Barrymore työskentelee kaiken aikaa ja hän toivoi samankaltaista pitkää uraa myös itselleen.³⁸⁸ Vaikka Hollywoodissa oli siis ainakin yksi pyörätuolia käyttävä näyttelijä, joka oli saanut töitä vammautumisensa jälkeen, aikalaislehdissä ei pohdittu sitä, miksi pyörätuolia käyttävä Barrymore oli voinut tehdä useita elokuvia, toisin kuin Peters. Mielestäni Petersin pyörätuoli tai hänen näkemyksensä siitä, minkälaisia vammaishahmoja hän oli valmis esittämään, eivät mahdollisesti olleet ainoita perusteita siihen, miksi hänen kohdallaan elokuva-suunnitelmat eivät enimmäkseen edenneet tuotantoon asti.

Jennings on esittänyt, että vaikka kaikki vammaiset ihmiset kohtasivat työllistymiseen liittyvää syrjintää, vammaiset naiset kokivat usein suurempia esteitä kuin vammaiset miehet.³⁸⁹ Esimerkiksi Yhdysvalloissa vuonna 1942 perustettu American Federation of the Physically Handicapped (AFPH) aktivistiorganisaation jäsenet toivat esiin vammaisten naisten työllistymiseen liittyviä ongelmia. Esimerkiksi Cynthia May Lurie, jolla oli spastinen halvaus, ei saanut opiskelupaikkaa useista yrityksistään huolimatta. Eräässä koulussa arveltiin, ettei hän ainoana vammaisena ihmisenä sopisi fyysisesti hyväkuntoisten luokkatovereiden joukkoon. Osa työnantajista puolestaan ihmetteli sitä, miksi Lurie ylipäättään haluaa tehdä töitä, kun hänellä jo oli lämmin koti ja tarpeeksi ruokaa syödäkseen. Lisäksi Lurie esitti, että toiset työnantajat taas ”kohtelivat minua aivan kuin olisin ollut järjiltäni ja [heillä oli] tapana heittää minut kiireisesti ulos toimistoistaan [jo heti] haastattelun alussa.”³⁹⁰ Irene Valmassy puolestaan päätyi samaan lehtihaastatteluun Susan Petersin kanssa vuonna 1948. Valmassy oli työskennellyt sodan aikana, mutta menettänyt työnsä Normandian maihinnousun aikoina. Hän ihmetteli sitä, miksi hän ei enää sodan jälkeen saanut työmahdollisuuksia ja kommentoi: ”Naisten on edelleen vaikeampaa saada mahdollisuutta.”³⁹¹ Peters puolestaan totesi *Detroit Times* -lehden toimittajalle: ”Se on vain kymmenisen vuoden päässä, kun yhteiskunta on alkanut antaa

³⁸⁷ Norden 1994, 147. Norden on esittänyt, että Hollywoodissa on ollut muutamia näyttelijöitä, jotka ovat käyttäneet pyörätuolia, mutta teoksessaan ja artikkelissaan hän ei ole maininnut Susan Petersiä. Norden 1993; Norden 1994.

³⁸⁸ Zeitlin 1948b, 98.

³⁸⁹ Jennings 2008, 145.

³⁹⁰ Jennings 2014, 346, 357–358. “treated me as though I was out of my mind and would rush me out of their office at the beginning of the interview.”

³⁹¹ Jennings 2008, 144; Jennings 2014, 357.

vammaisille mahdollisuuden näyttää, että fyysinen vamma ei tarkoita sitä, että on jotain vikaa älyssä.”³⁹² Tämä toteamus mielestäni osoittaa, että Peters oli vähintäänkin tietoinen vammaisiin kohdistuvista ennakkoluuloista ja vammaisten naisten työnsaannin ongelmista, vaikka esimerkiksi elokuva-alan julkaisuissa kyseisiä asioita ei käsitelty lainkaan.

4.3 Hollywood-rakkautta

Näyttelijät Susan Peters ja Richard Quine olivat tavanneet toisensa MGM-studion *Tish* -elokuvan (1942) myötä, jonka tekoaikana he kihlautuivat ja he olivat olleet naimisissa reilun vuoden ennen onnettomuutta.³⁹³ Miten aikalaislehdet kirjoittivat tästä Hollywood-parista, jonka toinen osapuoli oli vammaton, toinen vammautunut? Parsons oli *Modern Screen* -lehdessä esittänyt Petersin ainoaksi asiaksi, josta tämä koki onnettomuutensa jälkeen surua, sitä ettei hän ”voisi toivoa saavansa omaa lasta”. Kun metsästysonnettomuudesta oli kulunut runsas vuosi, Peters ja Quine adoptoivat kymmenen päivän ikäisen pojan.³⁹⁴ Vaikka adoptioauvan taustatiedot jäivät lehtikirjoituksissa perin epäselviksi, mielenkiintoista on se, ettei yhdessäkään lehtikirjoituksessa kyseenalaistettu pariskunnan adoptiopäätöstä tai esitetty näkemystä siitä, ettei vammautuneella Petersilla pitäisi olla lasta, sillä tällä aikakaudella vammaisen naisen äitiys ei yleisesti herättänyt kovin positiivisia näkemyksiä. Jennings on todennut, että amerikkalainen sodan jälkeinen yhteiskunta kyseenalaisti sitä, pystyvätkö vammaiset naiset täyttämään vaimon ja äidin rooleja.³⁹⁵ Esimerkiksi 1950-luvun alkupuolella sosiaalipalveluja tarjoavan järjestön (*U.S. Office of Vocational Rehabilitation*) johtaja Mary E. Switzer ja New Yorkin yliopiston kuntoutuksen ja fyysisen lääketieteen koulutuksen puheenjohtaja (*Chair of the Department of Rehabilitation and Physical Medicine at New York University College of Medicine*) Howard A. Rusk katsoivat, että etenkin vammaiset vaimot ja äidit aiheuttavat terveen perhe-elämän rikkoutumista ja kotien hajoamisia lasten joutuessa ”tuuliajolle”. Lisäksi Switzer ja Rusk esittivät, että vammaisista vaimoista ja äideistä aiheutuu paitsi taloudellista raskautta heidän aviomiehilleen myös valtavasti yleisiä kustannuksia.³⁹⁶

³⁹² Jennings 2008, 144. “It’s only about a dozen years anyway, since society has begun to give the handicapped a chance to show that a physical handicap doesn’t mean you have anything wrong with your brains.”

³⁹³ Crivello 1990, 180, 182.

³⁹⁴ Parsons 1946b, 68.

³⁹⁵ Jennings 2008, 146.

³⁹⁶ Jennings 2014, 345. On silti huomioitava, että Jenningsin mukaan Switzerin ja Ruskin näkemykset koskivat yhtälailla myös vammaisia aviomiehiä ja isiä.

Petersin ja Quinen asumiseen liittyvät pulmat ja niiden ratkaisukeinot kiinnostivat myös toimittajia. Olennaisena hankaluutena kuvattiin portaita, joihin Peters oli Zeitlinin mukaan ”kyllästynyt”.³⁹⁷ *Modern Screen* -lehdessä Sharpe esitti Petersin ja Quinen asuvan rakennuksen yläkerrassa sijaitsevassa asunnossa, joka oli liian pieni. Kirjoittaja kuvasi, kuinka naapurissa asuva nainen oli päivitelty paitsi heidän ahtaita asuinolojaan, myös sitä kuinka monta kertaa päivässä Quinen täytyy kantaa Petersiä portaissa.³⁹⁸ Pariskunnan tulevaisuudensuunnitelmiin kuuluikin uusi talo, jossa olisi riittävästi tilaa niin kolmipäiselle perheelle kuin kotiapulaiselle sekä lastenhoitajalle. Uutta talosuunnitelmaa havainnollisti tarkemmin Zeitlin, jonka mukaan asunnon yläkertaan tulisi lasten leikkihuone. Alhaalla tilat olisivat puolestaan suunniteltu niin, että Peters voi toimia siellä itsenäisesti. Hän voi muun muassa ajaa autollaan suoraan huoneensa eteen. Kodin kylpyamme myös asetetaan niin, että Peters pääsee käyttämään sitä ilman ulkopuolisen apua. Lisäksi tilojen oviaukoista tehdään niin leveitä, että Peters pääsee pyörätuolilla liikkumaan vapaasti ja suunnitelmissa oli myös huoneiden välillä toimiva ”kaiutinjärjestelmä” (*speaker system*) siltä varalta, ”jos hänellä [Peters] on laiska olo”.³⁹⁹ Nämä toimittajat keskittyivät Petersin asumiseen, mutta tarkastelun ulkopuolelle he jättivät Petersin kodin ulkopuolella olevat ympäristöt. Jenningsin mukaan AFPH:n aktivistit pyrkivät 1940-luvulta lähtien edistämään vammaisten pääsyä julkisiin rakennuksiin.⁴⁰⁰ Asumiseen liittyvistä ongelmista ja muista pienistä pulmista huolimatta Petersin ja Quinen suhde näytti lehdissä varsin hehkeältä. Sharpe piti suorastaan hämmästyttävänä sitä, miten vähän onnettomuus oli haitannut parin yhteisiä suunnitelmia, joista toteutuneena esimerkkinä toimi heidän adoptoitu poikansa Timothy.⁴⁰¹

Richard Quine sai Petersin aviomiehenä huomattavasti ylistystä aikalaislehdissä. Esimerkiksi *Screenland* -lehden juorukolumnisti Weston East ylisti Quinea esittäen hänet vaimolleen omistautuneena miehenä, josta jokainen hollywoodilaismies voisi ottaa mallia.⁴⁰² Onnettomuus oli Zeitlinin mielestä ollut pahempaa Quinelle kuin Petersille, sillä ”omaa taakkaansa on helpompi kantaa kuin hänen, jota rakastaa”. Zeitlin näki Quinella olevan myös Petersiä suojaava vaikutus: ”Se tosiasia, että hän [Peters] ei pysty kävelemään, ei tee hänestä enkeliä tai friikkiä. Se ei ole tehnyt hänestä myöskään Pollyannaa. Ilman Dickia [Richard Quine], asiat olisivat saattaneet olla toisin.”⁴⁰³ Vaikka Quinea ei suoraan kutsuta sankariksi, näkemykseni mukaan Petersin aviomiehestä on maalailtu hyvin sankarillista kuvaa miehenä, joka tukee ja kantaa Petersiä niin henkisesti kuin fyysisesti. Tätä

³⁹⁷ Zeitlin 1946, 116.

³⁹⁸ Sharpe 1947, 56.

³⁹⁹ Zeitlin 1948a, 69.

⁴⁰⁰ Esim. Jennings 2008, 70, 203, 256.

⁴⁰¹ Sharpe 1947, 92–93.

⁴⁰² East 1946, 55.

⁴⁰³ Zeitlin 1946, 114.

sankarillista rakkautta välittyy myös *Modern Screen* -lehdessä julkaistussa kuvassa, jossa Quine on nostanut Petersin syliinsä rannalla (Liite 9).⁴⁰⁴ Kuva on yksi niistä harvoista valokuvista, jossa Petersin koko vartalo näkyy kuvassa. Silti kaikki näyttelijän vammasta ilmentävät visuaaliset elementit, kuten pyörätuoli, on jätetty kuvasta kokonaan pois. Kuvaa ilmentää mielestäni Garland Thomsonin sentimentaalisen retoriikan malli, jossa vammaisuus esitetään ongelmana, jonka pelastaja voi ratkaista. Garland Thomsonin mukaan kyseistä mallia on käytetty esimerkiksi vammaisista lapsista kuvatuissa julisteissa, joita tehtiin hyväntekeväisyyskampanjointeja varten 1900-luvun puolivälissä. Vaikka Petersin ja Quinen rantakuvassa katsoja ei välttämättä ole se, joka voi kokea pystyvänsä pelastamaan kuvan kohteen, näkisin, että tässä tapauksessa Quine esitetään tuona sankarillisena pelastajana, jonka rakkaus ja fyysinen voima kantaa Petersiä käsivarsillaan voivat pyyhkäistä vammaisuuden pois.⁴⁰⁵

Tämä ”auringonpaisteen avioliitto”⁴⁰⁶ päättyi Petersin aloitteesta eroon syyskuussa 1948.⁴⁰⁷ Avioerosta huolimatta elokuvalehdissä Quine esitettiin edelleen vaimoaan syvästi rakastavana, lojaalina miehenä ja heidän eronsa katsottiin olevan täysin Petersistä johtuva. Esimerkiksi Zeitlin kuvaa Petersin olleen koko elämänsä ajan itsepäinen nainen, jolla on rautainen tahto. Tämän ansiosta Peters jäi henkiin, mutta samasta syystä sopeutumista vaativa avioliitto oli hänelle vaativa paikka. Onnettomuus ei Zeitlinin mukaan ollut silti eron syy, mutta toisaalta kirjoittaja esittää, että koska Peters oli nyt ”sidottuna pyörätuoliin”, hänen normaalit ”höyryjen” päästämisen purkautumiskeinot, joilla hän ennen rauhoittui, olivat nyt poissa.⁴⁰⁸ Petersistä piirtyy artikkelissa myös kuva vaativana ja komentelevana vaimona, sillä Zeitlinin mukaan kaikki asiat piti tehdä Petersin vaatimalla tavalla ja hänen esittämässään järjestyksessä.⁴⁰⁹ Toiset kirjoittajat näkivät eron syinä sekä Petersin vamman että sen kuinka hän kirjoittajien mukaan oli itse kokenut tilanteensa. Esimerkiksi Eastin mukaan Petersin oma käsitys oli se, ettei hänen pitäisi pysyä naimisissa niin kauan kun hän on ”sidottu pyörätuoliinsa”. Myös useita vuosia myöhemmin *Reading Eagle* -lehti toisti näkemystä siitä, ettei Peters halunnut sitoa Quinen elämää ”rampaan”.⁴¹⁰

Erityisesti fan magazine -julkaisuissa Petersin avioerosta kertovissa kirjoituksissa on täysin sivuutettu syy, jonka perusteella Peters sai eron. *The New York Times* uutisoi eron perusteena olleen (Quinen)

⁴⁰⁴ Sharpe 1947, 57.

⁴⁰⁵ Garland Thomson 2001, 355.

⁴⁰⁶ Zeitlin 1946, 116.

⁴⁰⁷ Crivello 1990, 185–186.

⁴⁰⁸ Zeitlin 1948b, 60, 95.

⁴⁰⁹ Zeitlin 1948b, 95–96.

⁴¹⁰ East 1948, 38; Tragic Memories Recalled by Death of Susan Peters, *Reading Eagle* 27.10.1952, 26.

julmuus (*cruelty*), mutta lehti ei pureutunut eron syihin sen yksityiskohtaisemmin.⁴¹¹ Sen sijaan *Spokane Daily Chronicle* -lehden mukaan molemmat osapuolet olivat ”eri mieltä lähes kaikesta”. Oikeudenkäynnissä itkenyt Peters oli lehden mukaan todennut: ”Sitten aviomieheni kieltäytyi puhumasta minulle päiväkausiin ja henkisesti järkytyin niin, etten pystynyt syömään”.⁴¹² Petersin ja Quinen avioeron syistä on siis olemassa eri lehdissä erilaisia näkemyksiä. Pidän mahdollisena, että tähän on vaikuttanut paitsi julkaisujen erilaiset luonteet myös toisistaan poikkeavat näkemykset vammaisuudesta. Yllättävänä pitämäni Zeitlinin artikkeli, jossa hän on esittänyt Petersin lähes täydellisen aviomiehen hankaluutta tuottaneena vaimona, saattaa heijastaa näkemystä siitä, etteivät vammaiset naiset oikein sovellu vaimon rooliin. Kuvaukset siitä, ettei Peters halunnut ”sitaa” Quinea, edustaa mielestäni sentimentaalista näkemystä siitä, että vammaisen tulee ”uhrata” rakkautensa ja ”päästää” rakastettunsa vapaaksi.⁴¹³ Eron syitä pohtivissa kirjoituksissa Quine säilyi lähes koskemattomana ja Petersin oikeudessa esittämä näkemys hänen ”julmuudestaan” on suurelta osin jäänyt avaamatta.⁴¹⁴

4.4 Pysäyttämätön matroona

”Raajarikkoinen tähti näyttelee”, uutisoi *Life* syksyllä 1947. Susan Petersin sitkeä yritys palata onnettomuuden jälkeen elokuvaauralleen, oli lehden mukaan lopulta tuottanut tulosta.⁴¹⁵ Tämä tieto siitä, että Peters tulee jälleen esiintymään valkokankaalla, herätti erilaisia odotuksia. Vaikka hänen elokuvansa ei ollut vielä valmistunut, *Life* vertasi Petersiä ”loistavaan” ranskalaiseen näyttelijään Sarah Bernhardiin, joka jatkoi uraansa näyttämöllä jalka-amputaation jälkeen.⁴¹⁶ *Independent Exhibitors Film Bulletin* myös suhtautui myönteisesti siihen, että Peters näyttelee jälleen ja lehti katsoi, että näyttelijä oli rohkeana ja päättäväisenä ansainnut tilaisuutensa. Samalla julkaisu peräänkuulutti Columbia-studiolta ”hyvää makua”, toivoen, ettei studio ”käytä hyväksi neiti Petersin

⁴¹¹ Susan Peters Gets Divorce, *The New York Times* 11.9.1948, 13.

⁴¹² Ex-Spokane Actress Susan Peters Cries as Divorce Granted, *Spokane Daily Chronicle* 10.9.1948, 1.

⁴¹³ Samanlaista näkökulmaa on viljelty esim. Petersille ehdotetussa *The King's General* -romaanissa, kun vammautunut Harris kieltäytyy menemästä naimisiin vammattoman kihlattunsa kanssa. Lisäksi Norden on nähnyt elokuvassa *Hand Across the Table* (1935) ”kyseenalaista viestiä” siitä, että pyörätuolia käyttävän vammaisen pitäisi ”jalomielisesti” vetäytyä romanttisesta suhteesta vammattomaan ihmiseen. Du Maurier (1946) 1956; Norden 1993, 190.

⁴¹⁴ Peters kihlautui vielä 1950-luvun alussa armeijan everstin Robert Clarkin kanssa, mutta heidän häänsä peruuntuivat. Crivello 1990, 187.

⁴¹⁵ Hollywood Girls Make News. A Crippled Star Acts. Accident victim Susan Peters makes a film comeback, *Life* 8.9.1947, 89.

⁴¹⁶ Hollywood Girls Make News. A Crippled Star Acts. Accident victim Susan Peters makes a film comeback, *Life* 8.9.1947, 89.

vammaa vaan vain hänen kykyään näyttelijänä.”⁴¹⁷ *The Washington Post* kertoi lukijoilleen Petersin esittävän tulevassa elokuvassaan miltei kaikki kohtaukset pyörätuolista. Lehden mukaan Peters oli todennut: ”Vaadin tulla kuvatuksi pyörätuolissani. [...] Se on totuudenmukaisempaa.”⁴¹⁸ Toisaalta Crivellon mukaan Peters arveli, että elokuvan valmistuessa ihmiset tulevat katsomaan ”miltä näytän pyörätuolissa”, mutta samalla hän esitti, että elokuva tulee olemaan suuri mahdollisuus näyttää, että hän on varteenotettava näyttelijä.⁴¹⁹

Elokuvan aihe ja henkilöhahmo löytyivät Margaret Fergusonin bestselleristä *The Sign of the Ram*, jonka näyttelijä Charles Bickford oli esitellyt Petersille.⁴²⁰ *The New York Timesin* kirja-arvostelussa Richard Match oli kuvaillut romaania psykotrilleriksi, joka sisältää ”tuulen kuljettamaa, aurinkoista kauhua”, mikä saa lukijan sydämen värisemään.⁴²¹ Fergusonin teoksessa Sherida Binyon matkustaa Cornwalliin työskennelläkseen Leah St. Aubynin sihteerinä. Tulevasta työnantajastaan Sherida tietää ainoastaan sen, että hän on ”rampa”.⁴²² Asemalla häntä vastaan tullut Leahin poikapuoli Logan kuvailee hänelle äitipuoltaan seuraavasti:

Ja voin arvata, mitä odotat näkeväsi”, Logan sanoi, miltei vihaisena. ”Katkeran, epäsiistin jollain tapaa äkäisen akan vain käpertyneenä pyörätuoliin, hänen joka tekee elämästä helvettiä tyrannimaisuudellaan ja raivonpuuskillaan kaikille talossa. No, tulet kokemaan elämäsi yllätyksen, kun tapaat Leahin. Hän on – no, se on miltei mahdotonta kuvailla häntä kuulostamatta otteelta *What Katy Did*⁴²³ tai yhdeltä niistä sairaansuloisilta kuningatar Viktorian aikaisilta ”nuorten ihmisten” romaanilta. Leah on yksinkertaisesti ainutlaatuinen – ainakin ajatteleimme, että hän on, enkä usko, että me olemme ainoita.”⁴²⁴

⁴¹⁷ Studio Size-Ups. Behind the Scenes of Film Production, *Independent Exhibitors Film Bulletin* 26.5.1947, 11.

⁴¹⁸ Susan Is Coming Back In Her Wheelchair, *The Washington Post* 29.6.1947, L1.

⁴¹⁹ Crivello 1990, 185.

⁴²⁰ Parish 2002, 227; Lovell 2008, 44.

⁴²¹ Match 1945, 26.

⁴²² Ferguson 1948, 1, 4.

⁴²³ Susan Coolidge kirjoittamassa teoksessa hyväsydäminen 12-vuotias Katy vammautuu pudotessaan keinusta. Katy saa isältään joululahjaksi pyörätuolin, jota hän käyttää useamman vuoden. Romaanin lopussa Katy opettelee jälleen kävelemään. Esim. Coolidge (1872) 1977, 3, 110, 149, 194.

⁴²⁴ Ferguson 1948, 4–5. ”And I can guess what you’re expecting to see,” Logan said, almost angrily. “A soured, drab sort of virago all huddled up in a wheelchair, who makes life hell for everybody in the house with her tyrannies and tantrums. Well, you’re going to get the surprise of your life when you meet Leah. She’s – well it’s almost impossible to describe her without sounding like an extract from *What Katy Did* or one of those sickly-sweet Victorian novels for “young people”. Leah’s simply unique – at least we think she is, and I don’t think we’re the only ones.”

Pian Sheridalle selviää, että Leah on ”Faith Hope”, jonka runoja ja vastauksia lukijoiden esittämiin elämänongelmiin ilmestyy sanomalehdissä.⁴²⁵ Leah oli myös pelastanut lapsipuolensa Loganin ja Janen hukkumiselta, mutta vammautunut iskeytyessään kallioon.⁴²⁶ Vähitellen Sheridalle paljastuu Leahin ”toinen puoli”, josta hänen perheenjäsenensä eivät hänelle olleet puhuneet. Tämä näyttäytyy Sheridalle myös Leahin ulkoisessa olemuksessa, mutta ei niistä kehon osista, joissa on vammaa vaan niistä, missä sitä ei ole:

Hän [Sherida] ajatteli yllättäen Leahin käsiä, laajat kämmenet, suorasormiset, auringosta ruskettuneet, ja melkein väkivaltaisen vahvat ja erilaiset kuin invalidin kädet. Kaikki mikä oli estetty ja tukahdutettu paljasti itsensä Leahin käsissä ja hänen muun kehonsa täytyi vihata niitä koska ne olivat ainoat vapaat ja normaalit asiat, jotka hänelle kuuluivat. Sherida täräsi hieman. Nuo terveet, lämpimästi päivettyneet kädet olivat jotenkin häiritsevämmät ja pelottavammat kuin ne kaikkein aavemaisimmat ja posliinin hauraimmat osat, jotka olivat surkastuneeseen kehoon koskaan kuuluneet.⁴²⁷

Leah rikkoo perhesuhteitaan valehtelemalla ja manipuloimalla, saaden esimerkiksi Catherinen, jonka kanssa Logan aikoo mennä naimisiin, yrittämään itsemurhaa ja kolmannen lapsipuolensa Christinen lähes tappamaan Sheridan.⁴²⁸ Jane epäileekin, että kaikki pelkäävät Leahia, mutta samalla he ovat kiitollisuudenvelassa hänelle henkien pelastamisesta. Logan puolestaan pitää luonnollisena, että ”invalidija kohdellaan aina lempeämmin ja hienotunteisemmin kuin normaaleja ihmisiä”, mutta lopulta hän kieltäytyy enää tapaamasta Leahia.⁴²⁹ Romaanin lopussa Leah on lähtenyt talosta merelle päin ja hänen pyörätuolinsa jäljet päättyvät kallion reunalle.⁴³⁰ Fergusonin romaani onkin todellinen vastakohta niille ”Pollyanna-tarinoille”, joita Petersille oli ehdotettu. Verrattuna viattoman herttaisiin tyttöihin ja nuoren naisten hahmoihin, joiden ainoa ”epätäydellisyys” on heidän vammassaan, tilaansa hyväksikäyttävä Leah on vammaiskuvauksena omaa luokkaansa.

⁴²⁵ Ferguson 1948, 20–21.

⁴²⁶ Ferguson 1948, 5.

⁴²⁷ Ferguson 1948, 84–85. ”She thought suddenly of Leah’s hands, broad-palmed, square-fingered, sun-browned, and almost violently strong and unlike the hands of an invalid. Everything that was thwarted and pent up betrayed itself in Leah’s hands, and the rest of her body must hate them because they were the only things belonging to her that were free and normal. Sherida shivered a little. Those healthy, warmly tanned hands were somehow more disturbing and frightening than the most ghostly and porcelain fragile ones that had ever belonged to a wasted body.”

⁴²⁸ Esim. Ferguson 1948, 212, 239.

⁴²⁹ Ferguson 1948, 160, 228.

⁴³⁰ Ferguson 1948, 246–247.

Tutkimuskirjallisuudessa *Sign of the Ram* -elokuvan teosta on verrattain vähän tietoa, joten moni yksityiskohta jää avoimeksi. Esimerkiksi Charles P. Mitchell on esittänyt, että Peters sai tuottaja Irving Cummings Jr.:n mukaan elokuvaprojektiin, mutta tämän enempää tutkija ei ole tekstissään aiheeseen tarttunut.⁴³¹ Aikalaislehtitietojen paikkansapitävyyteen on puolestaan syytä suhtautua kriittisesti. *The New York Times*issa Brady esitti, että Peters keskusteli Fergusonin romaanista agenttinsa Frank Orsattin kanssa, joka sai jo eläköityneen elokuvaohjaajan Cummingsin tulemaan elokuvan tuottajaksi. Projektiin tuli mukaan myös Irving Cummings Jr., joka oli Irving Cummingsin poika. Bradyn mukaan nämä henkilöt tekivät sopimuksen Columbia-studion kanssa, joka tuli vastaamaan elokuvan tuotannosta ja levityksestä.⁴³² Sopimuksen mukaan Peters tuli saamaan noin kolmasosan elokuvan tuotosta.⁴³³ Columbia-studiolta elokuvaprojektiin tuli mukaan varsin keskeisiä henkilöitä, kuten Charles Bennett käsikirjoittajaksi sekä John Sturges ohjaajaksi. Lisäksi elokuvan näyttelijät, kuten Petersin vastanäyttelijät Alexander Knox ja Peggy Ann Garner, tulivat samalta studiolta.⁴³⁴ Elokuvan kuvaukset alkoivat Columbian studiolla heinäkuussa 1947.⁴³⁵

Independent Exhibitors Film Bulletin -lehden mukaan Columbialla oli meneillään elokuussa kauden kiireisin aika, kun studiolla työstettiin samaan aikaan useita elokuvia. Kaikista uusista elokuvaprojekteista *Sign of the Ram* nostettiin lehdessä kaikkein tärkeimmäksi.⁴³⁶ *Screenland* esitti, että kuvausten alkaessa Peters sai lämpimän vastaanoton Columbian näyttelijöiltä, joita elokuvan kuvaukset Weston Eastin mukaan myös inspiroivat.⁴³⁷ *Washington Post* kertoi Petersin olevan sekä peloissaan että innostunut saadessaan jälleen näytellä.⁴³⁸ Myös Zeitlinin mukaan uuden elokuvan tekeminen aluksi pelotti Petersiä, joka ei ollut aikaisemmin työskennellyt kyseiselle studiolla, mutta kirjoittaja esitti, että jopa Columbian studiopomo Harry Cohn piti huolen siitä, että Petersilla oli kaikki hyvin kuvausten aikana.⁴³⁹ Elokuvan puvustuksesta tuli vastaamaan Pariisissa syntynyt ja Columbialla pääsuunnittelijana toiminut Jean Louis, joka *Showmen's Trade Review* mukaan tuli suunnittelemaan Petersille kolmekymmentäkaksi erilaista pukua.⁴⁴⁰ Tämä mielestäni osoittaa, että

⁴³¹ Mitchell 2004, 216.

⁴³² Brady 1947, X3. Myös elokuva-lehdissä uutisoitiin, että Cummings tuottaa riippumattomana tuotantona elokuvan, jonka Columbia julkaisee. Studio News and Program Notes, *Showmen's Trade Review* 14.6.1947, 49; Wilke 1947, 9.

⁴³³ Brady 1947, X3.

⁴³⁴ Lovell 2008, 44–45; Crivello 1990, 185.

⁴³⁵ Production & Release Record, *Independent Exhibitors Film Bulletin* 4.8.1947, 16.

⁴³⁶ Studio Size-Ups. Behind the Scenes of Film Production, *Independent Exhibitors Film Bulletin* 4.8.1947, 13.

⁴³⁷ Wright 1947, 72; East 1947, 55.

⁴³⁸ Susan Is Coming Back in Her Wheelchair, *The Washington Post* 29.6.1947, L1.

⁴³⁹ Zeitlin 1948a, 56, 69.

⁴⁴⁰ Leese 1991, 70; Studio News and Program Notes, *Showmen's Trade Review* 14.6.1947, 49. Yksi tunnetuimmista Louisin suunnittelemissa asuista oli ihonvärinen, tekojalokivillä koristeltu puku, jota Marilyn Monroe käytti laulaessaan onnittelulaulun John F. Kennedylle syntymäpäivän kunniaksi 1962. Dyhouse 2010, 108.

Petersin ulkonäköön elokuvassa haluttiin panostaa vaatteita myöten, eikä pyörätuolia nähty sen esteenä. Käyttämässäni versiossa Petersillä/Leahilla on elokuvan aikana yllään seitsemän erilaista asukokonaisuutta ja vaatekappaleista huomiota herättävät erityisesti runsaat, ylipitkät hameet.

Lehdet kertoivat myös erilaisista erityisjärjestelyistä, joita kuvausten aikana oli Petersiä varten tehty. Zeitlinin mukaan Peters kävi säännöllisesti terveystarkastuksissa ja hänen työpäiviään oli lyhennetty, vaikkei Peters ollut täysin noudattanut lääkärin viiden tunnin työpäivän määräystä.⁴⁴¹ Kuvauspaikalla oli myös ihmisiä Petersin apuna. Zeitlin esitti, että kuvauksissa oli mukana sairaanhoitaja ja *Washington Post* puolestaan kertoi, että Petersin veli ja hänen tätinsä avustivat näyttelijää siirtymisissä pyörätuoliin ja pyörätuolista pois. Lisäksi Petersin ilmastoidussa pukuhuoneessa oli ”sairaala-autoksi” tai ”sairaalavaunuksi” kutsuttu väline, jossa Peters voi levätä vatsallaan kuvausten välissä. Petersille lähetettiin myös lounaita ruokasalista ja pukuhuoneen jääkaapissa oli hänelle tarjolla jääteetä ja maitoa.⁴⁴²

Sign of the Ram -elokuvan ohjaajaksi valittu Sturges oli tehnyt toisen maailmasodan aikana useita lyhyitä armeijan opetuselokuvia. Hän oli myös työskennellyt ohjaaja William Wylerin kanssa ja yhteistyössä syntyi antifasistisena propagandanakin pidetty *Thunderbolt*-elokuva (1945/1947). Toisin kuin Wylerilla, sodan aikana kapteeniksi ylennetyllä Sturgesilla ei Glenn Lovellin mukaan ollut ongelmia paluussaan siviilielämään.⁴⁴³ *Sign of the Ram* -elokuva oli Sturgesin ensimmäinen elokuva, jossa oli vetonaulana oleva näyttelijä.⁴⁴⁴ Elokuvaansa Sturges ei tosin pitänyt ”erityisen hyvänä” vaan totesi sen olleen ”paljon puhetta sisältävä turhuuden tuotanto”.⁴⁴⁵ Ohjaajan ja elokuvan päänäyttelijänä olleen Petersin välisestä vuorovaikutuksesta ei aineistoissa ole mainintaa.

Elokuvan käsikirjoituksen laatinut Bennett oli aiemmin työskennellyt Alfred Hitchcockin kanssa.⁴⁴⁶ Gene Blottner on todennut Bennettin noudattaneen Fergusonin romaania, mutta hänen mukaan Bennettin pienet muutokset veivät tarinaa goottilaiseen suuntaan.⁴⁴⁷ Valmistuneeseen *Sign of the Ram* -elokuvaan Bennett suhtautui varsin kaksijakoisesti. Vaikka hän henkilökohtaisesti piti elokuvasta, tätä taloudellisesti tuottamatonta elokuvaa ei Bennettin mukaan olisi pitänyt koskaan tehdä, sillä: ”Se

⁴⁴¹ Zeitlin 1948a, 56.

⁴⁴² Zeitlin 1948a, 56; Susan Is Coming Back In Her Wheelchair, *The Washington Post* 29.6.1947, L1; Hollywood Girls Make News. A Crippled Star Acts. Accident Victim Susan Peters Makes a Film Comeback, *Life* 8.9.1947, 89.

⁴⁴³ Lovell 2008, 26, 33–34, 36.

⁴⁴⁴ Lovell 2008, 44.

⁴⁴⁵ Lovell 2008, 45. ”not very good – a talky vanity production”.

⁴⁴⁶ Davis 2007, 3, 12.

⁴⁴⁷ Blottner 2015, 202.

oli yksi niistä sellaisista elokuvista, joita kukaan ei erityisesti halua nähdä.” Mitään Petersin vammaan tai hänen pyörätuolinsa käyttöön liittyvää asiaa, joka olisi haitannut elokuvantekoa, Bennett ei Ronald L. Davisin haastattelussa maininnut. Sen sijaan hän kertoi, ettei Peters ja tuottaja Irving Cummings tulleet lainkaan toimeen keskenään, sillä jo iäkkäällä Cummingsilla oli esimerkiksi vanhanaikaisia näkemyksiä elokuvan dramatisoinnista. Bennett näki elokuvassa myös heikkouksia, mitkä eivät johtuneet hänen käsikirjoituksestaan vaan ohjaajasta, sillä hänen mielestä Sturges ei ”aivan tiennyt mitä oli tekemässä”. Esimerkiksi Santa Barbaran ennakkonäytöksessä yleisö oli purskahtanut nauramaan kesken erään kohtauksen, mutta tulkintani mukaan tätä yleisön näkemää tahatonta komiikkaa elokuvassa, Bennett ei ottanut vastuulleen, sillä hän ei ollut esittänyt, miten hänen käsikirjoituksensa pohjalta kyseinen kohtaus olisi pitänyt kuvata.⁴⁴⁸ Aineistosta ei ilmene, mitä mieltä Peters oli valmistuneesta elokuvastaan.

Sign of the Ram -elokuva markkinoitiin Petersin nimellä ja kasvoilla. Esimerkiksi *The New York Times*issa julkaistujen pienien mainoksien sisällöksi on riittänyt ainoastaan Petersin ja elokuvan nimet. Toisinaan mainoksiin on liitetty myös Petersin piirretty kasvokuva sekä hänen vastaanäyttelijöidensä nimet.⁴⁴⁹ Massiivisimmissa, yhden sivun tai koko aukeaman mainoksissa, elokuvaa markkinoitiin paitsi Petersin paluuelokuvana myös voimakkaan naishahmon elokuvana. Esimerkiksi *Modern Screen* -lehdessä julkaistu mainos julisti: ”Susan Peters palaa valkokankaalle menestyneiden vastaanäyttelijöiden kanssa mahtavassa tunteellisessa draamassa [...] Vangitseva tarina poikkeuksellisesta naisesta.”⁴⁵⁰ Jännittävää tarinaa enteili myös mainoslause: ”Joitain naisia, jotka ovat syntyneet oinaan merkeissä, ei pysäytä mikään...”⁴⁵¹ *Screenland* -lehdessä julkaistussa mainoksessa elokuvan päähenkilöstä on luotu kuvaa naisena, joka ei jätä ketään kylmäksi: ”Saatat vihata Leahia... tai rakastaa Leahia... mutta et tule koskaan, koskaan unohtamaan Leahia!”⁴⁵² Lisäksi elokuvaa on markkinoitu kosmetiikkamainoksessa, jossa ”kuuluisaksi tähdeksi” nimitetyn Petersin kasvoilla mainostetaan Lux-saippuaa.⁴⁵³

Mainosteksteissä pyörätuolia ei tuoda millään tavalla esille, mutta muutamissa mainoskuvin osa toisen pyörän renkaasta näkyy kuvan alareunassa, vaikkakin enemmän tai vähemmän häivytettynä.

⁴⁴⁸ Davis 2007, 12–13.

⁴⁴⁹ Elokuvamainos, *The New York Times* 16.5.1948, X4; Elokuvamainos, *The New York Times* 4.3.1948, 30.

⁴⁵⁰ Elokuvamainos, *Modern Screen* April 1948, 13. ”Susan Peters Returns to the screen with a distinguished co-starring cast in a powerful emotional drama.”

⁴⁵¹ Elokuvamainos, *Modern Screen* April 1948, 13. ”A Compelling story of an extraordinary woman [...] Some women born under The Sign of the Ram will stop at nothing...”

⁴⁵² Elokuvamainos, *Screenland* March 1948, 9. ”You may hate Leah... or love Leah... but you’ll never, never, forget Leah!”

⁴⁵³ Esim. *Modern Screen* April 1948, 17.

Parhaiten pyörätuoli on esillä *Life*-lehden kokosivun mainoksessa (Liite 10).⁴⁵⁴ Kuvassa Peters poseeraa Leahin rooliasussa ylväänä, pitäen toista kättään pyörätuolin käsinojalla, toista pyörän renkaalla. Mielestäni Petersin/Leahin muotokuvamainen valokuva vertautuu Garland Thomsonin realistisen retoriikan malliin, jota on käytetty myös mainoskuvin. Petersin/Leahin vamma ja pyörätuoli eivät ole yhtä avoimesti esillä kuin Garland Thomsonin artikkelissa esittämissä 1990–2000-luvulla otetuissa mainoskuvin, mutta merkittävää on, ettei pyörätuolia ole täysin piilotettu, eikä välinettä tai vammaa ole myöskään suurenneltu vaan ne ovat osa kuvattua henkilöä.⁴⁵⁵ Sen sijaan, että Peters/Leah näyttäisi friikkimäisen eksoottiselta tai herttaisen suloiselta vammaiselta, joka tulisi parantaa, Peters/Leah on elokuvamainoksessa tyylikkäältä ja vahvalta näyttävä nainen. Elokuvassa puolestaan merkillepantavaa on se, että vaikka Peters/Leah enimmäkseen istuu pyörätuolissaan, hän ei vaikuta pienikokoiselta. Näkisin, että tätä on edesauttanut edullisten kuvakulmien ja -rajausten sekä Petersin/Leahin näyttävän ulkomuodon lisäksi se, että toiset henkilöt usein istuutuvat hänen vierelleen.

4.5 Elokuvan vastaanotto

Sign of the Ram julkaistiin Yhdysvalloissa maaliskuussa 1948.⁴⁵⁶ Elokuva sai varsin ristiriitaisen vastaanoton. Elokuva-arvostelijoita yhdisti se, ettei arvosteluja voitu kirjoittaa ilman viittausta Susan Petersin tilanteeseen, sillä lähes kaikki kriitikot toivat esille hänen onnettomuutensa ja vammansa. Kriitikot olivat yhtä mieltä siitä, että Petersin paluu valkokankaalle oli myönteinen asia, mutta näkemykset elokuvasta jakaantuivat. Muutamat kriitikot antoivat toki positiivista palautetta kehuen niin Petersiä kuin elokuvaa. Esimerkiksi *Modern Screen* -lehden Virginia Wilson piti Petersin näyttelijäsuoritusta hienona ja elokuvan tarinaa kiehtovana ja *The Film Daily* ylisti muun muassa ”huippuluokan” tuotantoa ja roolisuorituksia.⁴⁵⁷ Silti pelkästään kehuja antavat arvostelut jäivät vähemmistöön.

Elokvakritiikeissä eniten keskustelua herättivät elokuvan tarina ja Petersin esittämä henkilöahmo, joita kohtaan osa arvostelijoista oli erittäin kriittisiä. Bosley Crowther *The New York Times*issa arvosteli voimakkaasti sitä, minkälaiseen elokuvaan Columbia oli Petersin saattanut, katsoen, että

⁴⁵⁴ Elokuvamainos, *Life* 16.2.1948, 84.

⁴⁵⁵ Garland Thomson 2001, 368.

⁴⁵⁶ AFI Catalog of Feature Films -tietokanta.

⁴⁵⁷ Wilson 1948, 17.

hänen rohkea paluunsa valkokankaalle olisi ollut ”huomattavamman kunnioituksen osoituksen arvoinen” kuin mitä tämä elokuva oli. Crowther ei silti katsonut, että Columbia olisi tarkoituksella hyväksikäyttänyt niin Petersiä kuin muita näyttelijöitä, mutta hän totesi, ettei Columbia ”[...] olisi voinut tehdä surkeampaa työtä kuin mitä se tekee tässä latteassa ja typerässä tarinassa [...]” Crowther syytti myös ohjaaja Sturgesia siitä, että hän oli tehnyt Petersin roolin luonnottomaksi esittäessään hänet kipsinukkena (*alabaster doll*).⁴⁵⁸

The Washington Post -lehti piti myös hyvin harmittavana sitä, ettei Petersille oltu saatu parempaa tarinaa. Lehden mukaan Peters näytteli ”urheasti pyörätuolistaan, mutta käsikirjoitus on liikaa lahjakkaalle neiti Petersille, joka menee kliimaksista toiseen jollain tapaa hukkaan heitetyllä tarmolla”.⁴⁵⁹ Elokuvan tarinaa ei myöskään pidetty uskottavana, sillä lehti katsoi, ettei Leahin outous johdu astrologisista syistä vaan hänen ihmeellisyydestään kertovat ihmiset saavat hänet tylsyydestä järjiltään. Lehti myös piti Leahin jatkuvaa tupakan sauhuttelua epäsovivana. Lehden arvostelija ei silti väittänyt, että Petersille olisi helppo löytää roolia: ”Se on ongelma [...] löytää sopivia rooleja raajarikkoiselle ruskeasilmäiselle näyttelijättärelle, mutta *The Sign of the Ram* ei vaan ole se.”⁴⁶⁰

Harrison's Reports ilmaisi tyytymättömyytensä ajan elokuvabisnestä kohtaan todeten elokuvien olevan laadultaan huonoja, eikä *Sign of the Ram* tehnyt tästä poikkeusta. Saadessaan luonnostaan viehättävän näyttelijän, oli Columbialle annettu lehden mukaan hieno mahdollisuus tehdä paitsi erinomainen, yleisöä vetävä elokuva myös takoa liikevoittoa, mikä edistäisi koko elokuva-alaa, mutta studio menetti anteeksiantamattomasti tilaisuutensa antaessaan Petersille ”tarinan, joka on joka tapauksessa kauhistus joka näyttelijälle, puhumattakaan” siitä, että rooli oli annettu nimenomaan Petersille.⁴⁶¹ Myös lehden varsinaisessa elokuva-arvostelussa elokuvan tarinaa moitittiin heikoksi ja vastenmieliseksi ja lehden mielestä Petersin hienot näyttelijänkyvyt olivat täysin hukkaan heitettyjä, koska hänet oli roolitettu ”yhteen kaikkein epämiellyttävimmistä rooleista mitä kuvitella saattaa”.⁴⁶²

Varsin samoilla linjoilla oli myös *Independent Exhibitors Film Bulletin*, jonka mielestä *Sign of the Ram* ei ollut hyvän viihteen mukaista. Sinänsä hyvä tilaisuus oli lehden mukaan ”vettynyt”, eikä

⁴⁵⁸ Crowther 1948, 30.

⁴⁵⁹ Deserved a Better Story. Game Susan Peter's Comeback Obscured by Cigarette Smoke, *The Washington Post* 10.4.1948, B8. ”[...] gamely acting from a wheelchair, but the script is too much for the gifted Miss Peters, who goes from climax to climax with a sort of misspent vigor.”

⁴⁶⁰ Deserved a Better Story. Game Susan Peter's Comeback Obscured by Cigarette Smoke, *The Washington Post* 10.4.1948, B8.

⁴⁶¹ Box-Office Measles, *Harrison's Reports* 7.2.1948, 21.

⁴⁶² “The Sign of the Ram” with Susan Peters, Alexander Knox and Phyllis Thaxter, *Harrison's Reports* 7.2.1948, 23.

elokuva tehnyt oikeutta Petersin näyttelijänkyvyille. Lehden arvostelija korosti, että Peters olisi ansainnut paremman tilaisuuden, mutta hän sai varsin ”epämiellyttävän” roolin, jossa hän tulkintani mukaan on yrittänyt tehdä sen minkä voi. Lisäksi kritiikissä moitittiin elokuvan käsikirjoitusta epäaidoksi ja Sturgesin ohjausta mielikuvituksettomaksi.⁴⁶³

Täysin murskaavaa kritiikki ei silti kokonaisuudessaan ollut, sillä muutamat kriitikot toivat tässä moitteita keränneessä asiassa esille myös jotain hyviä puolia. Vaikka *Variety* näki suuria puutteita elokuvan käsikirjoituksessa ja ohjauksessa, lehti katsoi, että hyväksyessään näin häijyluonteisen roolihahmon, jossa ei ole lainkaan sympatiaa, Peters on ”osoittanut suurta rohkeutta”.⁴⁶⁴ *Motion Picture Daily* puolestaan kommentoi, että elokuvaprojektin myötä tuottaja Irving Cummings Jr. on ”auttanut todistamaan, että taitava esiintyjä, joka on kärsinyt fyysisestä vammasta, ei ole sen johdosta vähemmän etevä esiintyjä”. Tosin tästä huolimatta lehti arvioi, että Petersin fanit tulevat pettymään, koska näyttelijä oli valittu niin ”epämiellyttävään rooliin”.⁴⁶⁵ *Showmen's Trade Review* puolestaan ennakoii, että vaikka osa elokuvissa kävijöistä saattaa pitää elokuvaa ”liian sairaalloisena”, erinomaisesti näyttelevä Peters voi silti vetää yleisöä teattereihin.⁴⁶⁶ Lisäksi yksittäisiä kiitoksia muistettiin mainita. Esimerkiksi elokuvan musiikkia ja kuvausta kiiteltiin, kuten lähes kaikkia näyttelijöitä.⁴⁶⁷

Kuten aiemmin totesin, Petersin vammautuminen tuotiin elokuvakritiikeissä esille. Tämän lisäksi kriitikoiden kuvaillessa Leahin hahmoa, vamma tai pyörätuoli mainittiin usein. Leahia kutsuttiin esimerkiksi kauniiksi ja petolliseksi naiseksi, joka elää pyörätuolissa, patologiseksi raajarikoksi, raivoisan ja neuroottisen mustasukkaisuuden ajamaksi halvaantuneeksi naiseksi, pyörätuolin ahdistamaksi (*wheelchair-ridden*) äitipuoleksi sekä itsekeskeiseksi naiseksi, ”joka näyttää voittaneen pyörätuolinsa rajoitteet” (*have conquered her wheelchair imprisonment*).⁴⁶⁸ Silti yksikään kriitikko ei juuri luonnehtinut elokuvassa olevaa pyörätuolia, vaikka kyseinen väline oli juuri tätä elokuvaa varten valmistettu ja se poikkesi ulkonäöltään tavanomaisesta pyörätuolista.⁴⁶⁹ Hienolla kankaalla päällystetty pyörätuoli on kriitikoilla saattanut vertautua elokuvan puvustukseen tai lavastukseen,

⁴⁶³ ”Sign Of the Ram” Weeper with An Astrological Twist, *Independent Exhibitors Film Bulletin* 15.3.1948, 12.

⁴⁶⁴ Film Reviews. The Sign of the Ram, *Variety* 4.2.1948, 13.

⁴⁶⁵ ”The Sign of the Ram”, *Motion Picture Daily* 2.2.1948, 4.

⁴⁶⁶ The Box Office Slant. The Sign of the Ram, *Showmen's Trade Review* 7.2.1948, 16.

⁴⁶⁷ Esim. Film Reviews. The Sign of the Ram, *Variety* 4.2.1948, 13; The Box Office Slant. The Sign of the Ram, *Showmen's Trade Review* 7.2.1948, 16.

⁴⁶⁸ Crowther 1948, 30; ”The Sign of the Ram” with Susan Peters, Alexander Knox and Phyllis Thaxter, *Harrison's Reports* 7.2.1948, 23; The New Pictures, *Time* 29.3.1948, Vol. 51, Issue 13, 100; Deserved a Better Story. Game Susan Peter's Comeback Obscured by Cigarette Smoke, *The Washington Post* 10.4.1948, B8.

⁴⁶⁹ Size-Ups. Behind the Scenes of Film Production, *Independent Exhibitors Film Bulletin* 26.5.1947, 11.

mitä arvosteluissa oli vain harvoin tapana tuoda esiin. Näin ollen kritiikeistä jääkin puuttumaan tulkinnat siitä, mitä Leahin pyörätuolin ulkonäkö on voinut henkilöahmosta viestiä. Petra Kuppers on esittänyt, että osalle ihmistä, jotka käyttävät pyörätuolia, voi pyörätuoli olla minuuden jatke, joka toimii koristeen tai asusteen tavoin.⁴⁷⁰ Leahin asuihin, kampaukseen ja ehostukseen sopiva, koristeellinen pyörätuoli toimii mielestäni hahmon ”jatkeena”, vahvistaen paitsi hänen fyysistä kauneuttaan, myös luonteen pinnalla olevaa kauneutta. Toisaalta voi myös olla mahdollista, että elokuvan pyörätuoli on valtaosin jätetty huomioimatta, koska Petersin/Leahin liikkumista pyörätuolilla on saatettu pitää asiana, jota ei ole koettu sopivaksi kommentoida.

Monet elokuva-arvostelijat kritisoivat siis voimakkaasti elokuvan tarinaa ja Petersin henkilöahmoa, mutta yhtä poikkeusta lukuun ottamatta he eivät ilmaisseet, minkälaisessa tarinassa tai roolissa he sen sijaan olisivat halunneet Petersin nähdä. *Harrison's Reports* -lehden arvostelija esitti, että yleisömenestystä olisi voinut saada tarina, jossa ”neiti Petersin urhoollinen taistelu” olisi elokuvana toistettu.⁴⁷¹ Tulkitsen, että kriitikko olisi siis toivonut näkevänsä jonkinlaisen ”vaikeuksien kautta voittoon” tarinan, joka mukailisi sitä, mitä Petersille oli viime vuosien aikana tapahtunut. Vaikka elokuvan sukupuoliasetelmaa käsiteltiin kritiikeissä melko vähän, on se mielestäni myös hyvä ottaa huomioon. Elokuvan pääosissa oli siis nainen ja elokuvaa markkinoitiin muun muassa ”poikkeuksellisen naisen” tarinana, mikä herätti arvosteluissa jakautuneita näkemyksiä. Muutamissa kritiikeissä arvioitiin, että *Sign of the Ram* -elokuvasta voivat erityisesti naiskatsojat pitää. Toisaalta elokuva voi samalla jakaa yleisöä sukupuolen mukaan. Esimerkiksi *Showmen's Trade Review* ennalta odotti, että elokuva vetoaa vahvasti naiskatsojiin, mutta toisaalta *Independent Exhibitors Film Bulletin* kommentoi, että elokuva ”taatusti saa miehet vääntelehtimään tylsyydestä.”⁴⁷²

Avoimeksi kuitenkin jää, oliko feminiinisyydestä lopulta enemmän hyötyä vai haittaa, sillä tutkimuskirjallisuudessa ainoastaan Mitchell on antanut tietoa elokuvan yleisösuosiosta esittäen, että elokuva oli ”melko menestykseäs”.⁴⁷³ Monien elokuvakriitikoiden moitteista huolimatta *Motion Picture Herald* -lehdessä julkaistuista, muutamien elokuvateatterien palautteista ilmenee, että ainakin joissain teattereissa elokuva löysi katsojansa. Esimerkiksi kalifornialainen teatteri yllättyi elokuvan suosiosta täysin, sillä sen tarina ei ollut lainkaan heidän makunsa mukainen. Elokuvamenestykin teatterissa keskivertoa paremmin, minkä syynä arveltiin olleen ”mahtavan Petersin”, jota yleisö halusi

⁴⁷⁰ Kuppers 2007, 81.

⁴⁷¹ Box-Office Measles, *Harrison's Reports* 7.2.1948, 21.

⁴⁷² ”Sign Of the Ram” Weeper with An Astrological Twist. *Independent Exhibitors Film Bulletin* 15.3.1948, 12.

⁴⁷³ Mitchell 2004, 216.

tulla katsomaan.⁴⁷⁴ Myös texasilaisessa teatterissa elokuva menestyi hyvin. Petersin paluu oli merkittävin syy, miksi elokuvaa tultiin katsomaan myös tässä teatterissa, mutta ihmiset pitivät myös elokuvasta. Teatteri oli saanut ainoastaan muutaman valituksen siitä, että elokuva oli liian pitkä kestäessään joidenkin mielestä ikuisuuden.⁴⁷⁵ Washingtonilaisesta teatterista puolestaan kommentoitiin, että elokuva “näytti miellyttävän meidän asiakkaitamme, jotka pitivät tämän tyylisestä elokuvasta.”⁴⁷⁶ Toisaalta arizonalaisesta teatterista esitettiin, että ihmiset ovat alkaneet välttää *Sign of the Ramin* kaltaisia ”psykykkisiä” (*mental case*) elokuvia.⁴⁷⁷

Sign of the Ram -elokuvaa 2000-luvulla tarkastelleet tutkijat ovat määritelleet elokuvan film noiriksi, goottilaiseksi kauhuelokuvaksi (*gothic*) tai goottilaiseksi noir -elokuvaksi.⁴⁷⁸ *Sign of the Ram* lukeutuukin toisen maailmasodan jälkeisiin, tummanpuhuviin amerikkalaisiin elokuviin, joita yhdistää muun muassa tarinoiden synkkyys, väkivaltaisuus, seksuaalinen latautuneisuus sekä ahneus, himo ja kunnianhimo.⁴⁷⁹ Vammaisuus ei ajan film noir -elokuviissa ollut täysin poikkeuksellista, sillä esimerkiksi elokuvan pää- tai sivuosissa olevalla miehellä saattoi olla jokin fyysinen vamma.⁴⁸⁰ Lisäksi joidenkin elokuvien tarinoissa vammaisuus ja väkivaltaisuus myös yhdistyvät, kun elokuvien henkilöä on vammautettu, vammaista henkilöä pahoinpidelty tai vammaisen on voitu jopa tappaa.⁴⁸¹ Vaikka ajan film noir -elokuviissa vammaisuutta siis löytyy eri muodoissa, oletan harvinaiseksi sen, että pääosassa oleva nainen on fyysisesti vammautunut, eikä hän ole vammattoman hahmon uhri.⁴⁸² Mitchell on teoksessaan otaksunut, että koska Petersin paluuta oli tuettu Hollywood-yhteisössä, sensorit päästivät läpi sekä elokuvassa olevan kuvauksen häijystä ja pakkomielteisestä

⁴⁷⁴ “What the Picture Did For Me”, *Motion Picture Herald* 14.8.1948, 37.

⁴⁷⁵ “What the Picture Did for Me”, *Motion Picture Herald* 31.7.1948, 39.

⁴⁷⁶ “What the Picture Did for Me”, *Motion Picture Herald* 11.9.1948, 35.

⁴⁷⁷ “What the Picture Did for Me”, *Motion Picture Herald* 28.8.1948, 38.

⁴⁷⁸ Keaney 2003, 387; Mitchell 2004, 216; Blottner 2015, 203. Esimerkiksi Mitchell on luonnehtinut elokuvaa ”goottilaisen kauhuelokuvan (*gothic*), film noirin ja psykologisen draaman mielikuvitukselliseksi yhdistelmäksi.” Mitchell 2004, 217.

⁴⁷⁹ Blottner 2015, 1.

⁴⁸⁰ Esimerkiksi elokuvassa *Double Indemnity* (1944) mies käyttää kainalosauvoja ja elokuvassa *The Lady From Shanghai* (1948) poliota sairastanut mies käyttää tukia ja kävelykeppiä. Elokuvassa *The Big Sleep* (1946) Humphrey Bogartin esittämä etsivä työskentelee pyörätuolia käyttävälle miehelle. Davidson 2010, 44, 47, 56. Tutkimuskirjallisuudessa kuitenkin vain Michael Davidson on artikkelissaan tarkastellut film noir -elokuvaa vammaisuuden näkökulmasta.

⁴⁸¹ Esim. *King’s Row* -elokuvassa (1942) sadistinen, paikallinen lääkäri amputoi mieheltä hänen molemmat jalkansa kostoksi. Elokuvan *Leave Her to Heaven* (1945) pääosassa oleva nainen kokee miehensä halvaantuneen veljen olevan avioliittonsa uhaksi ja houkuttaa hänet järvelle antaen hänen hukkuu. Elokuvassa *Kiss of Death* (1947) häiriintynyt mies työntää tappelussa pyörätuolia käyttävän naisen portailta alas. *The Spiral Staircase* -elokuvan (1945/6) pikkukaupungissa on useita vammaisia ihmisiä tapettu. Dixon 2009, 50, 52; Davidson 2010, 44.

⁴⁸² Samana vuonna, jolloin *Sign of the Ram* ilmestyi, Barbara Stanwyckin esittämä nainen on vuoteenomana film noir -elokuvassa *Sorry, Wrong Number* (1948). Davidson 2010, 44.

vammaisesta että Leahin itsemurhan.⁴⁸³ Mikäli katsomme Oscar-palkintoja ja -ehdokkuuksia, aikakauden toivottavaa ja kriitikoita miellyttävää elokuvaa, jonka pääosissa oli vammainen naishahmo, edusti *Johnny Belinda* (1948), jonka kuulovammaista naishahmoa näytteli vammaton näyttelijä Jane Wyman.⁴⁸⁴ Tutkimuskirjallisuuden perusteella vaikuttaa siis siltä, että Petersin esittämä ilkeä ja manipuloiva vammainen naishahmo on ollut ajassaan varsin poikkeuksellinen.

Sign of the Ram -elokuvan jälkeen *The New York Times* ja *The Film Daily* kertoivat Petersin uudesta elokuvasuunnitelmasta *Paris Rhapsody*, joka oli tarkoitus toteuttaa osin samojen tahojen kanssa. Pariisissa kuvattavaksi aiotun, romanttisen komedian käsikirjoitti Bennett ja tuottajaksi oli esitetty Irving Cummingsin Independent Company, Signet Pictures, mutta hanke kaatui.⁴⁸⁵ Frances Kishin vuonna 1951 tehdyssä haastattelussa Peters oli täynnä tulevaisuudensuunnitelmia ja *Radio and Television Mirror* -lehteen päätyi myös kohta, jossa Peters puhutteli nuoria naisia:

Toinen asia minkä haluaisin kertoa kaikille naisnäyttelijöille, ja jokaiselle nuorelle tytölle totta puhuen, on kehittää omia kykyjään ja unohtaa puutteensa. Kaikilla on jokin vamma, näkyvä tai näkymätön, havaittavissa oleva tai huomaamaton. Älä koskaan aliarvioi itseäsi ja toisia. Me voimme tehdä enemmän kuin haaveilemme.

Lupaavan, nuoren Hollywood-näyttelijän Susan Petersin⁴⁸⁷ tarkastelu on osoittanut sen, ettei 1945 onnettomuuden kokenutta näyttelijää suljettu välittömästi Hollywood-piirien ulkopuolelle. Vammautunut Peters, hänen aviomiehensä Quine sekä heidän adoptoitu poikansa olivat lehdistön kiinnostuksen kohteita, mutta toisin kuin oletin, Petersiä ei rinnastettu ”tavallisiin” vammaisiin tyttöihin tai naisiin vaan Hollywood-näyttelijöihin ja veteraaneihin. Lukuun ottamatta yhtä elokuvaa, onnettomuuden jälkeen kaikki Petersin elokuvahankkeet kariutuvat. Valtaosin on jäänyt epäselväksi,

⁴⁸³ Mitchell 2004, 217–218. Toisaalta myös brittiläisessä elokuvassa *Beware of Pity* (1946), jota levitettiin myös Yhdysvalloissa, pyörätuolia käyttävä päähenkilö Edith, pudottautuu elokuvan lopussa ulkoterassin katolta alas, kun hän saa tietää, että hänen rakastettunsa on vain säälistä hänen kanssaan. Bogdan 2012, 125–126; *Variety* 26.6.1946, 11.

⁴⁸⁴ Elokuva sai muun muassa Oscar-palkinnon parhaasta naispääosasta. Jeanine Basingerin mukaan elokuvan aikana lääkäri muuttaa epäsiistin, pelokkaan, oppimattoman ja raiskatun Belindan viehättäväksi ja koulutetuksi vaimoksi. Basinger 1995, 304. Norden on luokitellut kyseisen elokuvan naishahmon ”viattoman suloisen” stereotypiaan. Norden 1994, 174–176.

⁴⁸⁵ Brady 1948, 17; Wilk 1948, 6. Ennen kuolemaansa Peters näytteli teatterissa ja saippuasarjaksi luokitellussa *Miss Susan* televisio-ohjelmassa. Parish 2002, 227.

⁴⁸⁶ Kish 1951, 70. “Another thing I would like to tell every actress, and every young girl for that matter, is to develop your capacities and forget your deficiencies. Everyone has some handicap, seen or unseen, recognized or unrecognized. Never underestimate yourself and never underestimate others. We can all do more than we dream of.”

⁴⁸⁷ *The New York Times* uutisoi 31-vuotiaana kuolleen Petersin kuoleman johtuneen munuaisten toimintahäiriöstä ja elämänhalun menettämisestä. Lisäksi Crivellon mukaan Petersillä oli myös keuhkokuume ja anoreksia. Susan Peters Dies; 'Lost Will to Live'. I Paralyzed by 1945 Hunting Accident, Actress Continued Career from Wheelchair, *The New York Times* 25.10.1952, 17. Crivello 1990, 187–188.

mistä syistä nämä elokuvaprojektit lopulta raukesivat. Yleisesti ottaen Petersin näyttelijän uran jatkamista vaikeuttavia tekijöitä olivat Petersin valikoivuus sekä hänen vaihteleva terveydentilansa, jotka aikalaislehdissä mainittiin, mutta mielestäni Petersin uraa hankaloitti monissa eri yhteyksissä esille tullut kaventava näkemys siitä, että Petersin tulee esittää ”pyörätuolissa olevaa naista” sen sijaan, että olisi ajateltu Peters voivan esittää miltei mitä tahansa roolia ja tämän henkilöhahmon yhtenä ominaisuutena on se, että hän käyttää pyörätuolia. Vaikka aineistossa ei ollut suoria viitteitä siitä, että elokuvantekijät olisivat roolienjaossa suoranaisesti syrjineet häntä, en pidä täysin mahdottomana sitä, etteikö Peters olisi voinut Hollywoodissa kohdata vammaisuuteen liittyviä ennakkoluuloja, kuten niin useat sodan jälkeen töitä hakevat vammaiset naiset Yhdysvalloissa. Aikalaislehdissä Petersin tavoite jatkaa hänen elokuvauraansa otettiin positiivisesti vastaan ja hänen rohkeuttaan ja urhoollisuuttaan usein korostettiin. Valmistunut elokuva, *Sign of the Ram*, ei silti pääosin täyttänyt Petersin paluusta heränneitä odotuksia, sillä vaikka valtaosa kriitikoista kehui Petersin näyttelijänsuoritusta, useat arvostelijat eivät olisi halunneet nähdä häntä epämiellyttäväksi koetussa tarinassa ja hahmossa.

5. Yhteenveto

Kun historiaa käy lähemmin tarkastelemaan, ”todellinen” vammaisuus ja elokuva ovat 1930–1940-luvun Yhdysvalloissa olleet yhteydessä toisiinsa. Tässä pro gradu -tutkielmassani olen tarkastellut, kuinka vammaisuutta käsiteltiin amerikkalaisissa aikalaiskeskusteluissa kolmen Hollywood-elokuvaprojektin sekä kuuden, elokuvien näyttelijöiksi valittujen henkilöiden kohdalla. Näitä ovat *Freaks*-elokuva (1932) ja Harry ja Daisy Earles sekä Violet ja Daisy Hilton, elokuva *The Best Years of Our Lives* (1946) ja Harold Russell sekä *The Sign of the Ram* (1948) ja Susan Peters. Tutkielmassani olen käyttänyt elokuvien lisäksi lähdemateriaalina elokuvaan pohjautunutta kirjallisuutta sekä sanoma-, aikakausi- ja elokuvalehtiä, joiden artikkeleita, juorupalstoja, elokuvakritiikkiä sekä kuvamateriaalia olen tarkastellut. Tutkielmassani ovat painottuneet elokuvahistorian ja vammaistutkimuksen tutkimuskirjallisuus. Lisäksi olen tarkastellut kuvamateriaalia Rosemarie Garland Thomsonin neljää visuaalisen retoriikan mallia käyttäen.

Euroopasta Yhdysvaltoihin muuttaneet Earlesin ja Hiltonit sisarukset olivat päätyneet viihdealalle eri tavoin. Harry ja Daisy Earles olivat saaneet kotoaan kannustusta alalle, joka tarjosi heille työmahdollisuuksia, kun taas Daisy ja Violet Hilton oli ”kasvatettu” alalle orjamaaisissa olosuhteissa. Myös elokuvarooleja tehnyt Harry Earles oli esitellyt *Spurs*-novellin ohjaaja Tod Browningille, jonka elokuvassa Earles oli aiemmin näytellyt. Earles oli myös edistänyt novellin oikeuksien hankintaa, mutta elokuvaidea oli ollut MGM:lla hyllytettynä useita vuosia. Harry Earlesia oli saattanut motivoida novellin kääpiöhahmo ja sen esittäminen, mutta syy hänen siskonsa Daisy Earlesin päättämisestä elokuvaan ei lähdeaineistosta tai tutkimuskirjallisuudesta avautunut.

Kun *Freaks*-elokuvaan haettiin friikkejä ympäri Amerikkaa, roolituksesta vastannut Ben Piazza suostutteli elokuvaan manageristaan eroa hakeneet Daisy ja Violet Hiltonit, jotka todennäköisesti näkivät Hollywoodin antavan uusia uramahdollisuuksia. Elokuvan käsikirjoitukseen kirjoitettiin Daisy Earlesin sekä Hiltonin kaksosten roolihahmot, sillä niitä ei ollut novellissa. Suoraa perustelua sille, miksi MGM päätyi roolittamaan elokuvaa freak show:ssa työskentelevillä henkilöillä, ei ilmennyt, mutta Harry Earlesin vaikutuksen lisäksi asiaan mahdollisesti vaikuttivat Browningin sirkustausta sekä hänen kiinnostuksensa tai samaistumisensa friikkeinä esiintyviä ihmisiä kohtaan. Lisäksi studio tavoitteli elokuvalla kaupallista menestystä.

Keskeiset *The Best Years of Our Lives* -elokuvan tekijät olivat sodan kokeneita miehiä, joista osa oli vammautunut joko tilapäisesti tai pysyvästi. Elokuvaa työstettiin *Glory for Me* -romaanin pohjalta, mutta kirjan vaikeavammainen veteraani ei päätenyt elokuvaan sellaisena, minkälainen hän oli ollut romaanissa. TNT-panoksen räjähdysten seurauksena osittain molemmat kätensä menettäneestä Harold Russellista tuli veteraanikuntoutuksen malliesimerkki ja hänen tarinastaan tehtiin *Diary of a Sergeant* -dokumentti. Elokuvaohjaaja William Wyler valitsi Russellin elokuvaansa nähtyään kyseisen armeijan opetuselokuvan. Aikalaislehdessä Wyler perusteli Russellin valintaa sillä, ettei elokuva ole katsojille ”vain elokuvaa”. Russellin esittämä Homerin rooli pohjautui pitkälti Russelliin, sillä molemmat olivat kaksoisamputoituja veteraaneja, jotka käyttivät koukkuja.

Ennen vammautumistaan Susan Petersillä oli nousujohteinen ura Hollywood-näyttelijänä. Onnettomuuden jälkeen Peters pyrki jatkamaan näyttelijänuraansa, mutta vain *Sign of the Ram* -elokuva valmistui muiden elokuvahankkeiden kaatuessa. Lähes kaikki esille nousseet elokuvasuunnitelmat olivat kytkeytyneet pyörätuolin ympärille tavalla tai toisella. Romaani *Sign of the Ram* valikoitui elokuvan pohjaksi, koska siinä oli pyörätuolia käyttävä nainen. Myös lehtihaastattelun mukaan Peters oli halunnut tulla elokuvassa kuvatuksi pyörätuolissa vedoten sen totuudenmukaisuuteen.

Lehtiaineistossa Harry ja Daisy Earlesia kutsuttiin toisinaan heidän omilla esiintyjänimillään, toisinaan taas kääpiöinä tai elokuvan friikkeinä. Harry Earlesin näyttelemisen Browningin aiemmassa elokuvassa tuotiin esille, mutta Daisy Earlesin uraa ei lehdissä avattu. Earlesien pienikokoisuutta korostettiin lehdissä viihteellisesti. Daisy Earles kuvattiin kauniiksi ja nukkemaiseksi, mutta Harryn ulkonäköä ei arvioitu pienuutta lukuun ottamatta. Lehdissä julkaistuissa valokuvissa Earlesien koko vartalo oli kuvattuna ja/tai he olivat kuvassa toisen vammattoman ja vähintään normipituisen henkilön kanssa. Myös Daisy ja Violet Hiltonia kutsuttiin heidän omien nimiensä lisäksi siamilaisiksi kaksosiksi. Osa lehdistä luonnehti heitä kuuluisiksi, mikä johtui heidän saamastaan suosiostaan vaudevillessa. Hiltoneita kuvailtiin myös kauniiksi ja heidän ihastuksistaan studion tiettyjä miesnäyttelijöitä kohtaan kerrottiin lehdissä. Lisäksi Hiltonit kuvattiin niin, että heidän koko vartalonsa näkyi kuvissa.

Harold Russellista tehdyissä kirjoituksissa Russell ja elokuvan Homer kietoutuivat toisiinsa. Molemmat esitettiin amputoituina tai kädettöminä veteraaneina ja heillä kerrottiin olevan koukut tai tekokädet. Vaikka Russellin koukut mainittiin usein lehdissä, lehtikuvissa ne esiintyvät vain harvoin.

Jos Russellin onnettomuudesta ja vammautumisesta kertovissa lehtiartikkeleissa mainittiin henkisen ja fyysisen kivun kokemuksista, ne ohitettiin nopeasti.

Susan Petersiä puolestaan kutsuttiin rammaksi, raajarikoksi ja invalidiksi, ja toisinaan lehden lukijoille kerrottiin, ettei hän voi käyttää jalkojaan. Hänen metsästysonnettomuudestaan kertovissa kirjoituksissa ei ollut lainkaan kuvailuja kivun kokemuksista. Petersiä pidettiin edelleen kauniina ja lahjakkaana näyttelijänä, mutta myös itsepäisenä ja nirsona. Myös Petersin käyttämiä apuvälineitä tuotiin lehdistä esille, mutta pyörätuoli herätti toimittajissa vain vähän kiinnostusta verrattuna Russellin koukkuihin. Petersistä julkaistiin usein kasvo- tai ylävartalokuvia. Lisäksi hän usein istui kuvissa, mutta pyörätuolia näytettiin kuvissa kokonaisuudessaan harvemmin.

Vaikka Harry ja Daisy Earlesista sekä Daisy ja Violet Hiltonista kirjoitettiin viihteellisesti, heitä myös patologisoitiin lehtikirjoituksissa. Eräs toimittaja väitti Harryn ja Hiltoneiden haluavan ”korjauttaa” itsensä, mikäli se olisi lääketieteellisesti mahdollista. Lisäksi kirjoituksissa Earlesit ja Hiltonit nähtiin osana *Freaks*-elokuvan friikkijoukkoa, jota esimerkiksi kritiikeissä käsiteltiin valtaosin yhtenäisenä ryhmänä. Monet *Freaks*-elokuvan teossa mukana olleet kuvailivat puolestaan erilaisia pahoinvoinnin tunteita, joita friikkien katsominen heissä herätti. Tämä johti kuvausten aikana friikkejä näytelleiden ihmisten siirtämiseen pois katseilta ruokailun ajaksi. Tuntemattomaksi jääneestä syystä Earlesit ja Hiltonit saivat ruokailla henkilöstön ravintolassa muiden friikkiesiintyjien ruokaillessa heille järjestetyssä paikassa ulkosalla.

Eräs aikalaistoimittaja puolestaan normalisoi Russellia. Tällä hän mahdollisesti pyrki saamaan Russellin lähemmäksi niin kutsuttuja normaaleja miehiä kuin myös erottamaan Russellin epänormaaleina pidetyistä ihmisistä. Aineiston perusteella tulkitsemme kuvauspaikalla olleen epävarmuutta, miten Russellia pitäisi lähestyä ja kuinka hänen koukkuihinsa tulisi suhtautua.

Petersin uran jatkamisen hankaluutena pidettiin sitä, että hyviä käsikirjoituksia pyörätuolissa olevista naisista oli vaikea saada, mutta toisaalta häntä pidettiin myös liian valikoivana. Lehtien toimittajat esittivät myös omia ideoitaan siitä, mitä rooleja Peters voisi näytellä. Yksikään toimittaja tai kriitikko ei esittänyt, että onnettomuudesta johtuen Petersin uran tulisi päättyä vaan hänet toivottiin nähtävän valkokankaalla. Lisäksi lehdet kertoivat kuvauspaikalla Petersiä varten tehdyistä järjestelyistä, kuten häntä avustavista ihmisistä ja lepopaikasta. Kirjoituksissa Petersiä verrattiin naisiin, jotka olivat jatkaneet uriaan vammautumisen jälkeen. Hänet rinnastettiin toisiin Hollywood-näyttelijöihin sekä

pienessä määrin sotaveteraaneihin, mutta ei vammautuneisiin siviililaisiin. Lisäksi kirjoitukset Petersin yksityiselämästä saivat huomattavassa määrin palstatilaa.

Kaikkien elokuvien vastaanottoihin vaikutti se, että elokuvassa näytelleitä pidettiin vammaisina myös elokuvan ulkopuolella. Tämä näyttäytyi tosin eri tavoin. Monet kriitikot toivat esille sen, etteivät *Freaks*-elokuvan friikit olleet maskeerattuja vaan samanlaisia elävässä elämässä, mikä häiritsi useita kriitikkoja ja koetteli elokuvajuonen uskottavuutta. Elokuva-arvosteluissa ei useinkaan eroteltu elokuvan friikkejä ja heitä näytelleitä ihmisiä vaan heidät nähtiin usein yhtenä ja samana asiana. Äärimmäisen harva kriitikko arvosteli friikkejä esittäneiden ihmisten roolisuorituksia. Ainoastaan *Variety* kommentoi Harry ja Daisy Earlesin näyttelemisen taitoja, mutta ei vakuuttunut kummankaan esiintymisestä. Elokuva-arvosteluissa friikkejä pidettiin muun muassa ihmiskuriositeetteina, hirvittävyysinä, luonnon erehdyksinä, epämuodostuneina ja epäonnisinä. Kaikista kolmesta elokuvasta *Freaks* sai kaikkein ristiriitaisimman vastaanoton. Kiistaa aiheutti etenkin kääpiö-Hansin suhde vammattomaan, toisinaan normaalina pidettyyn naiseen.

Vaikka *Best Years* oli Russellin ensimmäinen Hollywood-elokuva, jossa hän esiintyi, elokuvakritiikeissä hän sai suurta huomiota. Yksikään kriitikko ei kritisoinut sitä, että Russell oli valittu elokuvaan vaan joidenkin mielestä elokuva ei olisi ollut yhtä vaikuttava ilman häntä. Russellin ja elokuvan Homerin väliset erot eivät kuitenkaan olleet selviä. Kriitikot sekä pitivät että eivät pitäneet Russellia näyttelijänä. Esimerkiksi arvosteluissa todettiin Russellin esittävän itseään tai hänen olevan luonnollinen näyttelijä. Elokuva-arvosteluissa ei esitetty kielteistä kritiikkiä Russellia tai elokuvan Homeria kohtaan, joka mielestäni saattaa johtua siitä, että negatiivinen kritiikki olisi samalla osoitettu kaikkia vammautuneita veteraaneja kohtaan. Myöskään elokuvan Homerin ja vammattoman naisen välinen suhde ei herättänyt lainkaan pahennusta.

Myös Susan Petersillä ja hänen esittämällään Leahilla oli sama vamma ja molemmat käyttivät pyörätuolia, mutta Peters ja Leah eivät sekoittuneet kritiikeissä toisiinsa. Tämä johtunee siitä, että Peters oli ollut vammaton Hollywood-näyttelijä ennen onnettomuuttaan. Valtaosa elokuvakritiikoista suhtautui myönteisesti Petersiin, ja hänen paluutaan pidettiin rohkeana tekona. Myös nekin kriitikot, jotka eivät pitäneet itse elokuvasta, olisivat halunneet Petersin saavan hänen arvoisensa elokuvan. *Sign of the Ram* -elokuvan kritiikki kiinnittyikin vahvasti Petersiin, ja hänen vammautumisensa mainittiin usein arvosteluissa. Elokuva sai merkittävässä määrin kielteistä kritiikkiä, joka valtaosin johtui siitä, etteivät monetkaan elokuvakriitikot pitäneet Petersin esittämästä hahmosta. Tämä voi johtua siitä, ettei aiemmin naapurintyttömäisenä pidetyn Petersin odotettu esittävän manipuloivaa

äitipuolta. Lisäksi aikakauden elokuvissa olivat suosiossa suloiset ja viattomat vammaiset tyttö- ja naishahmot, jota Petersin esittämä Leah ei ollut. Tästä huolimatta Petersin näyttelemisen taitoja usein kehuksi. Yksikään kriitikko ei ilmaissut, että pyörätuoli olisi pitänyt rajata elokuvan ulkopuolelle tai että Petersin olisi pitänyt esittää muuta kuin vammaista hahmoa. Leahin ja hänen aviomiehensä suhde esitettiin juonikuvauksissa, mutta sitä ei varsinaisesti käsitelty kritiikeissä. Lisäksi elokuvien mainonnassa oli havaittavissa huomattavia eroja, sillä Earlesin ja Hiltonin sisarusten nimiä ei mainittu mainoksissa lainkaan, ja Russellin nimi puolestaan vain satunnaisesti, mutta Petersin nimi esiintyi taas toistuvasti, sillä elokuvamainonta rakentui hänen ympärilleen.

Kolmen elokuvaprojektin ja kuuden henkilön tarkasteleminen on osoittanut, että vammaisuus on 1930–1940-luvuilla tarkoittanut Yhdysvalloissa erilaisia asioita ja vammaisiksi määriteltyihin ihmisiin, jotka elokuvissa ovat näyttelleet, on suhtauduttu eri tavoin. Kaikkia tarkastelemiani elokuvaprojekteja sekä valitsemiani henkilöitä yhdistää kuitenkin se, että niiden kaikkien osalla on käyty keskusteluja siitä, saavatko vammaisina pidetyt ihmiset olla esillä ja minkälaisilla ehdoilla, minkälaista vammaisuutta nostetaan jalustalle ja millaista vammaisuutta ei taas toivota näkevän sekä millaisia vammaishahmoja on elokuvissa pidetty viihdyttävinä ja toivottavina ja mitkä puolestaan eivät sellaisia ole olleet. Keskustelijoina ovat toimineet (todennäköisesti) vammattomat aikalaistoimittajat ja elokuvakriitikot.

Tutkielmassani olen myös tarkastellut lehtikuvamateriaalia Rosemarie Garland Thomsonin ihmeellisen, eksoottisen, sentimentaalisen ja realistisen retoriikan malleilla. Nämä mallit ovat auttaneet paitsi havainnoimaan erilaisia vammaisuuden esittämistapoja myös ymmärtämään sitä, että kuvatkin ovat monitulkintaisia. Tästä syystä tutkielmassani mallit ovat toimineet suuntia antavina työkaluina. Toisaalta mallit myös kumosivat ennako-odotuksiani. Olin esimerkiksi olettanut, että Earlesin ja Hiltoneiden sisarukset olisi kuvattu hyvin eksoottisesti, mikä oli yleinen tapa kuvata friikkejä, mutta olen tulkinut Earlesien kuvissa olevan myös muita retoriikan malleja realistista lukuun ottamatta ja molempien sisarusten eksoottisuuskin jäi odotettua pienemmäksi. Russellin ja Petersin kohdalla eksoottisuus sen sijaan puuttui ja kuvat vertautuivat realistisen retoriikan malliin, johon kietoutui Russellin osalla ihmeellisen ja Petersin kohdalla sentimentaalisen retoriikan malli. Vaikka Garland Thomsonin visuaalisen retoriikan mallit toimivat käyttökelpoisina apuvälineinä kuvatulkinnessa, ne olisivat silti saattaneet jäädä suppeiksi ja irrallisiksi ilman Robert Bogdanin, Martin Elsin ja James A. Knollin teosta *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*. Kyseinen teoksen avulla lehtikuvat paikantuivat vammaisuuden valokuvien historialliseen kontekstiin.

Analysointia voisi tulevaisuudessa vielä syventää arvioimalla freak show'n vaikutusta sekä vammaiskäsitysten eroja ja yhteneväisyyksiä amerikkalaisessa yhteiskunnassa lehtikirjoituksia laajemmin. Ovatko näkemykset vammaisuudesta, jonka on katsottu olleen synnynnäistä, selvästi poikenneet käsityksistä vammaisuudesta, joka on määritelty onnettomuuden seurauksena? Tutkielmani perusteella kuitenkin katson, että freak show'n vaikutus ei päättynyt 1930-luvun friikkeihin. Tätä osoittaa esimerkiksi *Best Years* -elokuvan viittaukset kyseiseen ilmiöön sekä erään toimittajan erottaminen Petersin friikeistä. Myös kuvamateriaalin eroavuuksia pidän erontekoina paitsi friikkisirkuksiin myös hyväntekeväisyysilmiöön, sillä siinä missä Earlesit ja Hiltonit kuvattiin usein päästä varpasiin, Petersin ja Russellin vammoja ja apuvälineitä taas harvemmin esitettiin kuvissa. Earleseja ja Hiltoneita on jossain määrin tarkasteltu eugenististen käsitysten valossa, kun taas Russell ja Peters, jotka olivat ennen onnettomuuksiaan vammattomina pidettyjä ihmisiä, eivät saaneet samanlaisia käsityksiä osakseen. Lisäksi tutkielmani myötä on herännyt kysymyksiä siitä, miten elokuvanäyttelemisen määriteltiin, keiden oli mahdollisuus ”ansaita” näyttelijän status, elokuvatähteydestä puhumattakaan, ajan yhteiskunnassa vallitsevien ihmiskäsitysten puitteissa.

Lisäksi olen toisinaan pohtinut sitä, onko jako vammaisiin ja vammattomiin ihmisiin ollut työssäni liian jyrkkää, mutta toisaalta tässä tutkielmassa olen kyseisten käsitteiden avulla pystynyt havaitsemaan eroja, jotka muutoin olisivat saattaneet jäädä huomaamatta. Elokuvahistorian ja vammaistutkimuksen yhdistäminen on osoittautunut oivalliseksi tavaksi tuoda uusia näkökulmia historian tutkimukseen. Vammaisuuden historian tarkasteleminen medikaalisten instituutioiden ulkopuolella on myös ollut tutkimisen arvoista.

Lähdeluettelo

Aikalaiskirjallisuus

Bodin, Walter & Hershey, Barnet: *It's a Small World: All About Midgets*. Coward-McCann 1934. Luettu Adelson, Betty M.: "Dwarfs: The Changing Lives of Archetypal 'Curiosities'—and Echoes of the Past". *Disability Studies Quarterly*. Volume 25, No. 3, Summer 2005. <http://dsq-sds.org/article/view/576/753> (luettu 3.2.2017).

Du Maurier, Daphne: *Kuninkaan Kenraali*. Alkuteos: *The King's General* (1946). Suom. Hilja Koskiluoma. Werner Söderström Osakeyhtiön kirjapaino, Porvoo 1956.

Ferguson, Margaret: *The Sign of the Ram*. Bantam Books, New York 1948.

Kantor, MacKinlay: *Glory for Me*. Coward-McCann, Inc., New York 1945.

Robbins, Tod: *Spurs*. Sailor Martin Publishing (1926) 2005.

Kaunokirjallisuus

Coolidge, Susan: *Katyn toimet: tyttöromaani*. Alkuteos: *What Katy Did* (1872). Suom. Sirkka Rapola. Otava, Helsinki 1977.

Porter, Eleanor H.: *Pollyanna*. Alkuteos: *Pollyanna Grows Up* (1915). Suom. tuntematon. Gummerus, Jyväskylä 1951.

Swift, Jonathan: *Gulliverin retket*. Alkuteos: *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and Then a Captain of Several Ships* (1726). Suom. J. Hollo. Kustannusosakeyhtiö Kansanvalta, Helsinki 1926.

Muistelmät, elämäkerrat ja haastatteluteokset

Crivello, Kirk: *Fallen Angels: The Lives and Untimely Deaths of Fourteen Hollywood Beauties*. Macdonald & Co, London; Sydney 1990.

Davis, Ronald L.: *Words into Images: Screenwriters on the Studio System*. University Press of Mississippi, Jackson 2007.

Easton, Carol: *The Search for Sam Goldwyn: A Biography*. University Press of Mississippi, Jackson 2014.

Frost, Linda: *Conjoined Twins in Black and White: The Lives of Millie-Christine McKoy and Daisy and Violet Hilton*. University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 2009.

Hilton, Daisy & Violet: "Intimate Loves and Lives of the Hilton Sisters, World Famous Siamese Twins" (1953). *Conjoined Twins in Black and White: The Lives of Millie-Christine McKoy and Daisy and Violet Hilton*. Edited by Linda Frost. University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 2009, 129–158.

Jensen, Dean: *The Lives and Loves of Daisy and Violet Hilton: A True Story of Conjoined Twins*. Ten Speed Press, Berkeley, CA 2006.

Kobal, John: *People Will Talk*. Aurum Press, London 1986.

Leider, Emily W: *Myrna Loy: The Only Good Girl in Hollywood*. University of California Press, Berkeley 2011.

Miller, Gabriel: *William Wyler: The Life and Films of Hollywood's Most Celebrated Director*. University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky 2013.

Myers, Myer: "Souvenir and Life Story of San Antonio's Siamese Twins, Daisy and Violet Hilton" (1925). *Conjoined Twins in Black and White: The Lives of Millie-Christine McKoy and Daisy and Violet Hilton*. Edited by Linda Frost. University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin 2009, 159–178.

Rollyson, Carl: *Hollywood Enigma: Dana Andrews*. University Press of Mississippi, Jackson 2012.

Russell, Harold & Rosen, Victor: *Victory in My Hands*. Creative Age Press, New York 1949. Luettu Google Books ja eBay.com osoitteissa <https://books.google.fi/books?hl=fi&id=75Y8AQAIAAJ&dq=%22victory+in+my+hands%22&focus=searchwithinvolume&q=sideshow> (luettu 3.2.2017). <http://www.ebay.com/itm/Victory-in-my-hands-by-harold-russell-with-victor-rosen-hardcover-with-dj-1949-/400561120219> (luettu 11.2.2016). Luettu myös Gerber, David A.: "Volition and Valorization in the Analysis of the 'Careers' of People Exhibited in Freak Shows". *Disability, Handicap & Society*. Vol. 7 Issue 1, March 1992, 53–69.

Sanoma- ja aikakauslehdet

Ager, Cecelia: Going Places. *Variety* 12.7.1932, 36.

Alicoate, Patti: Hollywood Today. *The Film Daily* 15.8.1947, 5.

Anderson, Tre'vell: Disabled Actors and Advocates Plead To Hollywood: 'Give Us a Chance, Please!'. *Los Angeles Times* 2.11.2016, <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-disabled-actors-hollywood-diversity-20161101-story.html> (luettu 2.2.2017).

Babcock, Muriel: Freaks Rouse Ire and Wonder: Horrified Spectators Write Scathing Letters. *Los Angeles Times* 14.2.1932, part 3, 3. Luettu Skal, David J. & Savada, Elias: *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning: Hollywood's Master of the Macabre*. Anchor, New York 1995.

Barton, Betsey: 23,000,000 Disabled: A Challenge to Us: We Now Have The Knowledge to Make Them Again Useful Members of Society. But We Lack Hospitals. *The New York Times* 19.1.1947, SM11, 41–42.

Bell, Nelson B.: About the Showshops with Nelson B. Bell. *The Washington Post* 18.2.1932, 10. (1932a)

Bell, Nelson B.: The New Cinema Offerings. Palace. *The Washington Post* 20.2.1932, 4. (1932b)

Bell, Nelson B.: Comedy, Drama, Satire and "Horror" on the Screens, *The Washington Post* 21.2.1932, A1. (1932c)

Bell, Nelson B.: 'Best Years' Is Weave of Three Stories -- and One of Them Is Yours. *The Washington Post* 13.3.1947, 10.

Brady, Thomas F.: Hollywood Digest: Priest-Historian Advises on Joan of Arc -- Susan Peters Returns -- Other Items. *The New York Times* 10.8.1947, X3.

Brady, Thomas F.: Thomas F. Brady Special to the New York Times. Selznick to Move Offices To Coast: Plans to Switch Headquarters of Releasing Organization From New York in April. *The New York Times* 16.2.1948.

Courtney, Richard: Freaks: Human Oddities Who Get Salaries for Posing Before the Gaping Crowds. *The Washington Post* 29.5.1932, GW10.

Crowther, Bosley: 'The Sign of the Ram,' Marking Return of Susan Peters to Films, at Loew's State. *The New York Times* 4.3.1948, 30.

East, Weston: Here's Hollywood. *Screenland* January 1946, 55.

East, Weston: Here's Hollywood. *Screenland* November 1947, 55–56.

East, Weston: Here's Hollywood Gossip, *Screenland* August 1948, 38.

Eddy, Don: What They Say About Van Johnson. *Modern Screen* September 1946, 119.

Ferris, Donald J.: Letters to the Editors. Amputees. *Life* 6.1.1947, 4.

Frizell, Bernard: Handless Veteran. Amateur Actor Harold Russell Has No Trouble with Hooks, A Great Deal With Anxious Friends. *Life* 16.12.1946, 74–75.

Harrison's Reports 1932, 1946, 1948.

Hopper, Hedda: Hope Springs Eternal! *The Washington Post* 30.4.1946, 4. (1946a)

Hopper, Hedda: 'Forever Ambiguous'! *The Washington Post* 8.5.1946, 9. (1946b)

Hopper, Hedda: We Live and Learn! *The Washington Post* 15.9.1946, 7. (1946c)

Independent Exhibitors Film Bulletin 1947–1948.

Jackson, Grant: New Kinds of Cills!, *Movie Classic* January 1933, 20–21, 66.

Jenkins, J.C.: Jenkins' Colyum. *Motion Picture Herald* 30.4.1932, 65.

Kane, Sherwin: 'The Best Years of Our Lives', *Motion Picture Daily* 22.11.1946, 1, 6.

Kilgallen, Dorothy: Dorothy Kilgallen Selects Picture of the Month: "The Best Years of Our Lives". *Modern Screen* April 1947.

Kinhead, Jean: Honey Ball. *Modern Screen* October 1946, 135.

Kish, Frances: Live Each Day... *Radio and Television Mirror* August 1951, 70.

Leyendecker, Frank: 'The Best Years of Our Lives' Great Goldwyn Triumph, *Independent Exhibitors Film Bulletin* 9.12.1946, 4.

Life 1943, 1945–1948.

Lyons, Leonard: Loose-Leaf Notebook. *The Washington Post* 19.3.1947, 5.

March, Fredric: The Role I Liked Best... *The Saturday Evening Post* 3.4.1948, 42.

Mason, Jerry: Strictly Normal! That's Susan Peters, and That's Why She Is a Hollywood Curiosity. *This Week Magazine Section, The Spokesman-Review* 9.4.1944, 6.

Match, Richard: Recent Spring Novels. The Sign of the Ram. The New York Times Book Review. *The New York Times* 22.4.1945, 26.

Meehan, Leo: Freaks. *Motion Picture Herald* 23.1.1932, 46.

Merry, Stephanie: 'Me Before You' Has A Disabled Main Character — But Activists Are Angry. Here's Why. *The Washington Post* 3.6.2016, https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2016/06/03/me-before-you-has-a-disabled-main-character-but-activists-are-angry-heres-why/?utm_term=.f5858630ccfe (luettu 2.2.2017).

Modern Screen 1932, 1945, 1948.

Motion Picture 1932.

Motion Picture Daily 1946, 1948.

Motion Picture Herald 1932, 1943, 1948.

Movie Classic 1932.

National Board of Review Magazine 1932.

Parsons, Harriet: The Boy without a Name. The Extraordinary Story of Wallace Ford's Young Days. *Modern Screen* 1932, 66–68, 114–115.

Parsons, Louella: Louella Parsons' Good News, *Modern Screen* April 1945, 62.

Parsons, Louella: Louella Parsons' Good News. *Modern Screen* April 1946, 69. (1946a)

Parsons, Louella: Louella Parsons' Good News. *Modern Screen* July 1946, 68. (1946b)

Parsons, Louella: Films' Newest Heart Throb Is Soldier, 25. *The Washington Post* 9.2.1947, S5.

Parsons, Louella: Louella Parsons' Good News, *Modern Screen* October 1953, 10.

Photoplay 1932.

Picture Play 1932.

Polonsky, Abraham: "The Best Years of Our Lives": A Review. *Hollywood Quarterly*, Vol. 2, No. 3, April 1947, 257–260.

Reading Eagle 27.10.1952, 26.

Sargent, Eper W.: Exploitation. *Variety* 19.7.1932, 28.

Screenland 1945–1946, 1948.

Service, Faith: The Amazing Life Stories of the Freaks!. *Motion Picture* April 1932, 30–32, 100, 105.

Sharpe, Howard: Devotion. *Modern Screen* October 1947, 56–57, 91–93.

Showmen's Trade Review 1946–1948.

Smith, Merriman: Thank You, Mr. President. *Life* 19.8.1946, 56.

Spokane Daily Chronicle 1945, 1948.

Telegraph 2004. <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1471733/Tiny-Doll.html> (luettu 26.2.2017).

The Film Daily 1931–1932, 1945–1947.

The New Movie Magazine 1932.

The New York Times 1925, 1932, 1934, 1945–1946, 1948, 1952.

The Washington Post 1925, 1932, 1945–1948.

Thomas, Bob: Susan Peters Has 1st Night Out Since Mishap. *The Deseret News* 7.1.1946, 10.

Thomas, Bob: Susan Peters Finished Movie; Plans Air Trip to South America. *Reading Eagle* 21.8.1947, 9.

Time 1932, 1944–1946, 1948.

Variety 1931–1932, 1946–1948.

Wade, Jack: Best Year of His Life. *Modern Screen* June 1947.

Wall Street Journal 1946.

Warshow, Robert: The Anatomy of Falsehood. *Partisan Review* May–June 1947. Luettu Robert Warshow: *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*. Doubleday, New York 1962.

Wilk, Ralph: Hollywood-Vine Yard, *The Film Daily* 19.2.1948, 6.

Wilke, Ralph: Hollywood-Vine Yard. *The Film Daily* 12.6.1947, 9.

Wilson, Virginia: Movie Reviews. *Modern Screen* April 1948, 17.

Woodside, J. B.: The Boy Nobody Wanted, *The New Movie Magazine* May 1932, 66, 92–97.

Wright, Cobina: Goes to Holiday Parties, *Screenland* December 1947, 72.

York, Cal: Cal York's Monthly Broadcast of Hollywood Goings-On! *Photoplay* February 1932, 36–39, 86, 88, 90, 92, 94–97. (1932a)

York, Cal: Cal York's Monthly Broadcast of Hollywood Goings-On! *Photoplay* June 1932, 36–39, 80, 83–84, 88–101. (1932b)

Zeitlin, Ida: Valiant Lady. *Modern Screen* November 1946, 50–51, 112–116.

Zeitlin, Ida: The Good Life, *Modern Screen* June 1948, 56–57, 69–70. (1948a)

Zeitlin, Ida: They Couldn't Win, *Modern Screen* August 1948, 58–61, 95–98. (1948b)

Elokuva ja audiovisuaalinen alkuperäisaineisto

Diary of a Sergeant. N: Harold Russell. T: U.S. Army Pictorial Service Signal Corps. E: 1945. Kesto 23:58 min. <http://collections.libraries.indiana.edu/TULMIA/items/show/31> (katsottu 3.2.2017).

Freaks – kummajaiset (Freaks) Sk: Willis Goldbeck, Leon Gordon, Edgar Allan Woolf, Al Boasberg. O: Tod Browning. K: Merritt B. Gerstad. Le: Basil Wrangell. N: Olga Baclanova (Cleopatra), Leila Hyams (Venus), Wallace Ford (Phroso), Henry Victor (Hercules), Harry Earles (Hans), Daisy Earles (Frieda). T: Irvine Thalberg. E 20.2.1932. DVD-kopion kesto n. 60 min.

The Best Years of Our Lives (Parhaat vuodet). Sk: Robert E. Sherwood (perustuu MacKinlay Kantorin romaaniin *Glory for Me*, 1945). O: William Wyler. K: Gregg Toland, Paul Mantz Le: Daniel Mandell. N: Myrna Loy (Milly Stephenson), Fredric March (Al Stephenson), Dana Andrews (Fred Derry), Teresa Wright (Peggy Stephenson), Virginia Mayo (Marie Derry), Cathy O'Donnell (Wilma Cameron), Harold Russell

(Homer Parrish). T: Samuel Goldwyn / Samuel Goldwyn Productions, Inc. E: 21.11.1946. Blu-ray-kopion kesto 170 min.

The Sign of the Ram (Oinaksen merkeissä) Sk: Charles Bennett (perustuu Margaret Fergusonin romaaniin *The Sign of the Ram*, 1945). O: John Sturges. K: Burnett Guffey Le.: Aaron Stell N: Susan Peters (Leah St. Aubyn), Alexander Knox (Mallory St. Aubyn), Phyllis Thaxter (Sherida Binyon), Peggy Ann Garner (Christine St. Aubyn), Ron Randell (Dr. Simon Crowdy), Dame May Whitty (Clara Brastock), Allene Roberts (Jane St. Aubyn). T: Irving Cummings Jr. / Signet Productions. E: Maaliskuu 1948. Kesto 84 min. Katsottu You Tubessa, 22.2.2017 osoitteessa <https://www.youtube.com/watch?v=LneunWclfz0>. Elokuvan katkelmien kestot: 3:36 min. ja 3:47 min. <http://www.tcm.com/mediaroom/video/517687/Sign-Of-The-Ram-The-Movie-Clip-I-Gave-Them-Life.html> (katsottu 3.2.2017). <http://www.tcm.com/mediaroom/video/517836/Sign-Of-The-Ram-The-Movie-Clip-I-d-Never-Butt-In.html> (katsottu 3.2.2017).

Sanakirjat

Lääketieteen termit: Duodecimin selittävä suursanakirja. Toim. Walter Nienstedt. Duodecim, Helsinki 2007.

Tutkimuskirjallisuus

Adams, Rachel: *Side Show U.S.A.: Freaks and the American Cultural Imagination*. University of Chicago Press, Chicago 2001.

Adelson, Betty M.: Dwarfs: "The Changing Lives of Archetypal 'Curiosities'—and Echoes of the Past". *Disability Studies Quarterly*. Volume 25, No. 3, Summer 2005, <http://dsq-sds.org/article/view/576/753> (luettu 3.2.2017).

Baldi, Pierre: *The Shattered Self: The End of Natural Evolution*. The MIT Press Cambridge, Massachusetts 2001.

Barnard, Timothy: "'The Whole Art of A Wooden Leg': King Vidor's Picturization of Laurence Stallings's 'Great Story'". *The Problem Body: Projecting Disability on Film*. Edited by Sally Chivers & Nicole Markotić. Ohio State University Press, Columbus 2010, 23–41.

Basinger, Jeanine: *A Woman's View: How Hollywood Spoke To Women, 1930–1960*. Wesleyan U.P., Hanover 1995.

Baynton, Douglas C.: "Disability and the Justification of Inequality in American History". *The New Disability History: American Perspectives*. Edited by Paul K. Longmore & Lauri Umansky. New York University Press, New York 2001, 33–57.

Blackie, Daniel: *Disabled Revolutionary War Veterans and The Construction of Disability in the Early United States, C. 1776–1840*. Väitöskirja Pohjois-Amerikan tutkimus. Helsingin yliopisto 2010.

Blottner, Gene: *Columbia Noir: A Complete Filmography, 1940–1962*. McFarland & Company, Inc. Publisher, Jefferson, North Carolina 2015.

Bogdan, Robert: "The Social Construction of Freaks". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Edited by Rosemarie Garland Thomson. New York University Press, New York; London 1996, 23–37.

Bogdan, Robert: *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*. The University of Chicago Press, Chicago and London 1988.

Bogdan, Robert with Martin Elks and James A. Knoll: *Picturing Disability: Beggar, Freak, Citizen, and Other Photographic Rhetoric*. Syracuse University Press, Syracuse, N.Y. 2012.

Ceplair, Larry: "Julian Blaustein: An Unusual Movie Producer in Cold War Hollywood". *Film History*, Vol. 21 Issue 3, 2009, 257–275.

Chemers, Michael M.: *Staging Stigma: A Critical Examination of the American Freak Show*. New York, Palgrave Macmillan 2008.

Davidson, Michael: "Phantom Limbs. Film Noir and the Disabled Body". *The Problem Body: Projecting Disability on Film*. Edited by Sally Chivers & Nicole Markotić. Ohio State University Press, Columbus 2010, 40–64.

Davis, Lennard J.: "Constructing Normalcy. The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century". *Disability Studies Reader. Second Edition*. Edited by Lennard J. Davis. Taylor & Francis Group, Routledge, New York, 2006, 3–15.

Davis, Lennard J.: *The End of Normal: Identity In A Biocultural Era*. The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 2013.

Davis, Ronald L.: *Words into Images: Screenwriters on the Studio System*. University Press of Mississippi, Jackson 2007.

Dixon, Wheeler Winston: *Film Noir and the Cinema of Paranoia*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.

Dyhouse, Carol: *Glamour: Women, History, Feminism*. Zed Books Ltd., London 2010.

Eberwein, Robert T.: *Armed Forces: Masculinity and Sexuality in the American War Film*. New Rutgers University Press, Brunswick, N.J. 2007.

Garland Thomson, Rosemarie: "Seeing the Disabled. Visual Rhetorics of Disability in Popular Photography". *The New Disability History: American Perspectives*. Edited by Paul K. Longmore & Lauri Umansky. New York University Press, New York 2001.

Gerber, David A.: "Heroes and Misfits: The Troubled Social Reintegration of Disabled Veterans in "The Best Years of Our Lives". *American Quarterly*, Vol. 46, No. 4, December 1994, 545–574.

Gerber, David A.: "Anger and Affability - The Rise and Representation of a Repertory of Self-Presentation Skills in a World-War-II Disabled Veteran". *Journal of Social History*. Vol. 27 Issue 1, Fall 1993, 5–27.

Gerber, David A.: "Volition and Valorization in the Analysis of the 'Careers' of People Exhibited in Freak Shows". *Disability, Handicap & Society*. Vol. 7 Issue 1, March 1992, 53–69.

Hawkins, Joan: "One of Us: Tod Browning's Freaks". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Edited by Rosemarie Garland Thomson. New York University Press, New York; London 1996, 265–276.

Jarvis, Christina S.: *The Male Body at War: American Masculinity During World War II*. Northern Illinois University Press, DeKalb, Illinois 2004.

Jennings, Audra: "Engendering and Regendering Disability: Gender and Disability Activism in Postwar America". *Disability Histories*. Edited by Susan Burch & Michael Rembis. University of Illinois Press, Urbana 2014, 345–363.

Jennings, Audra: *With Minds Fixed on the Horrors of War: Liberalism and Disability Activism, 1940–1960*. Dissertation Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of the Ohio State University. The Ohio State University 2008.

Keaney, Michael F.: *Film Noir Guide: 745 Films of the Classic Era, 1940–1959*. McFarland & Company, Inc., Publisher, North Carolina 2003.

Keith, Lois: *Take Up Thy Bed and Walk: Death, Disability and Cure in Classic Fiction for Girls*. Routledge, New York 2001.

Kerns, Susan Santha: *Propagating Monsters: Conjoined Twins in Popular Culture*. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in English at The University of Wisconsin-Milwaukee, December 2013.

Kivimäki, Ari: "Elokuvakritiikki kulttuurihistorian lähteenä". *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002, 281–302.

Kozloff, Sarah: *The Best Years of Our Lives*. British Film Institute, New York 2011.

Kuppers, Petra: "The Wheelchair's Rhetoric: The Performance of Disability". *TDR*, Vol. 51, No. 4 (Winter, 2007), 80–88.

Larsen, Robin & Haller, Beth A.: "Public Reception of Real Disability: The Case of Freaks". *Journal of Popular Film & Television*. Winter 2002, 164–72.

Leese, Elizabeth: *Costume Design in the Movies: An Illustrated Guide to the Work of 157 Great Designers*. Dover Publications, Inc. New York 1991.

Longmore, Paul K.: *Why I Burned My Book and Other Essays on Disability*. Temple University Press, Philadelphia 2003.

Longmore Paul K. & Umansky, Lauri: "Introduction. Disability History: From the Margins to the Mainstream." *The New Disability History: American Perspectives*. Edited by Paul K. Longmore & Umansky. New York University Press, New York 2001, 1–29.

- Lovell, Glenn: *Escape Artist: The Life and Films of John Sturges*. University of Wisconsin Press, Madison, Wis. 2008.
- McAra, Catriona: "Longing for Endor: Little People and the Ideological Colonization of the European Fantasy Genre". *Exploring the Cultural History of Continental European Freak Shows and 'Enfreakment'*. Edited by Kerchy, Anna & Zittlau, Andrea. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2012, 266–283.
- Medeiros, Aimee: *Heightened Expectations: The Rise of the Human Growth Hormone Industry in America*. The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2016.
- Mitchell, Charles P.: *Filmography of Social Issues: A Reference Guide*. Greenwood Press, Westport, Conn. 2004.
- Norden, Martin F.: "Reel Wheels: The Role of Wheelchairs in American Movies". *Beyond the Stars: 3: The Material World in American Popular Film*. Edited by Paul Loukides and Linda K. Fuller. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH., 1993, 187–204.
- Norden, Martin F.: *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. Rutgers University Press, New Brunswick (N.J.) 1994.
- Parish, James Robert: *The Hollywood Book of Death: The Bizarre, Often Sordid, Passings of More Than 125 American Movie and TV Idols*. Contemporary books, Chicago 2002.
- Pingree, Allison: "The 'Exceptions That Prove the Rule': Daisy and Violet Hilton, the 'New Woman,' and the Bonds of Marriage". *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Edited by Rosemarie Garland Thomson. New York University Press, New York; London 1996, 173–184.
- Safran, Stephen P.: "Movie Images of Disability and War". *Remedial & Special Education*. Vol. 22 Issue 4, July/August 2001, 223–232.
- Schipper, Jeremy & Moss, Candida R.: *Disability Studies and Biblical Literature*. Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.
- Schweik, Susan M: *The Ugly Laws. Disability in Public*. New York University Press, New York 2009.
- Senn, Bryan: *Golden Horrors: An Illustrated Critical Filmography of Terror Cinema, 1931–1939*. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina and London 1996.
- Serlin, David Harley: "Crippling Masculinity: Queerness and Disability in U.S. Military Culture, 1800–1945". *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, Vol. 9, Number 1-2, 2003, 149–179.
- Siebers, Tobin: *Disability Theory*. Ann Arbor, University of Michigan Press, United States of America 2008.
- Silvers, Anita: "From the Crooked Timber of Humanity, Beautiful Things Can Be Made". *Beauty Matters*. Edited by Peg Zeglin Brand. Indiana University Press, Bloomington (IN) 2000, 197–221.
- Skal, David J. & Savada, Elias: *Dark Carnival: The Secret World of Tod Browning: Hollywood's Master of the Macabre*. Anchor, New York 1995.

Slide, Anthony: *Inside the Hollywood Fan Magazine: A History of Star Makers, Fabricators and Gossip Mongers*. University Press of Mississippi, Jackson 2010.

Snyder, Sharon L. & Mitchell, David T.: *Cultural Locations of Disability*. University of Chicago Press, Chicago, London 2006.

Thompson, Kristin & Bordwell, David: *Film History: An Introduction*. McGraw-Hill, New York 1994.

Towlson, Jon: *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina 2014.

Tropiano, Stephen: "How to Treat the Disabled: Harold Russell in *The Best Years of Our Lives*," *The Spectator*, Vol. 11, No. 2, Fall 1990, 33–45.

Vieira, Mark A.: *Irving Thalberg: Boy Wonder To Producer Prince*. University of California Press 2010.

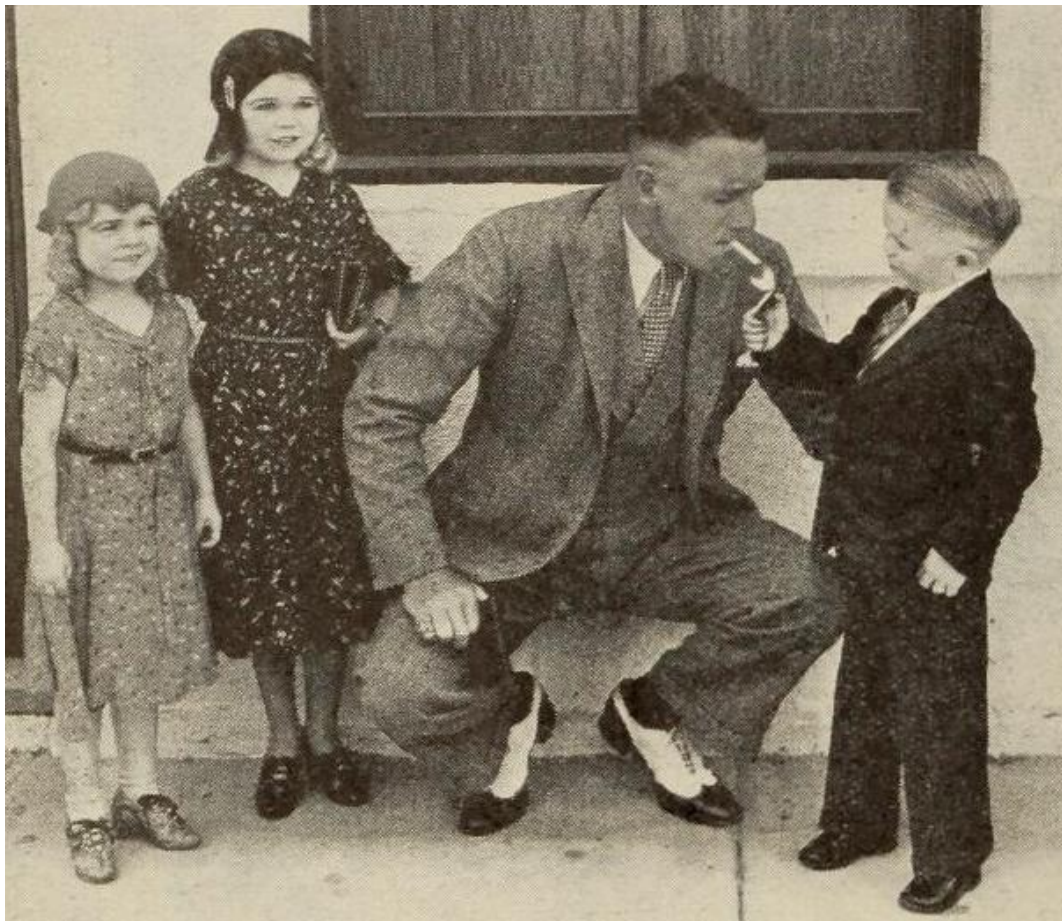
Internet-tietokannat

AFI Catalog of Feature Films -tietokanta. <http://www.afi.com/members/catalog/>

The Internet Movie Database (IMDb) -tietokanta. <http://www.imdb.com/>

Kuvaliitteet

Liite 1. Lehtikuva *Picture Play* March 1932, 40.



Liite 2. Lehtikuva *Motion Picture* April 1932, 32.



SHAMPOO and Finger Wave
Clean, invigorating shampoo and deep wave that lasts. Both for... **55c**

AMERICA'S FASTEST GROWING BEAUTY STORES!
GOLDBLATT BROS.

HOHMAN AVE. at SIBLEY ST.

FREE! At GOLDBLATT BROS. Beauty Parlor You Get A Ticket for This Picture With Every
PERMANENT WAVE \$2.85

You not only get a beautiful, natural permanent wave by our expert operators, but a free ticket to see this marvelous entertainment Thursday, Friday and Saturday.

MANICURE <small>Get a manicure that suits the shape of your hands and fingers...</small>	25c	HAIRCUT <small>Women may have any style haircut they wish at this price...</small>	35c
--	------------	--	------------

PARTHENON THEATRE
STARTS TODAY FOR 3 DAYS
FREE CARNIVAL

IN THE PARTHENON LOBBY
HOOPLA GAMES! PADDLE WHEELS! FUNNY CLOWNS!
SOUVENIRS! BIG PRIZES! LOADS OF FUN!

JUST BUY YOUR ADMISSION TICKET
THE REST IS ABSOLUTELY FREE!

TONIGHT—ABOUT 9 P. M.
On Our Stage
TWINS CONTEST 65 Sets of Twins

ON THE SCREEN
The Fury of the Freaks Against the Woman Who Stole a Midget's Love!
Hans, the 3-foot high dwarf, fell in love with this beautiful woman. But can a full-grown woman truly love a midget? Here is only one of the strange situations in this amazing picture—the most startling human story ever screened.

FREAKS

ADDED
Mickey Mouse
CARTOON
RIPLEY
"SPORT-SLANTS"
COMEDY
"GIGGLE WATER"

WITH
Wallace Ford Leila Hyams
Roscoe Ates
And 35 Real Live Freaks

25c to 50c **WARNER BROS. PARTHENON** **25c to 50c**

Liite 4. Lehtikuva *Life* 16.12.1946, 74.



Display Ad 246 — No Title
New York Times (1923-Current file); Dec 12, 1946;
ProQuest Historical Newspapers: The New York Times with Index
pg. 39



"One of
the best
pictures
I've ever
seen in
my life"

— LOUELLA
PARSONS

Samuel Goldwyn's

"The BEST Years of Our Lives"

starring

Myrna Loy • Fredric March • Dana Andrews
Teresa Wright • Virginia Mayo • Hoagy Carmichael
and introducing Cathy O'Donnell and Harold Russell

Directed by William Wyler • *Screen Play by* Robert E. Sherwood

from a novel by Mackinlay Kantor • *Released thru* RKO Radio Pictures

Continuous from 9 A.M.
POPULAR PRICES
Midnight show every night

ASTOR

8'WAY
and
45th ST

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Liite 6. *Best Years of Our Lives* -elokuvan stillkuva.



Liite 7. Lehtikuva *Modern Screen* November 1946, 51.



Liite 8. Lehtikuva *The New York Times* 29.2.1948, X5.



Liite 9. Lehtikuva *Modern Screen* October 1947, 57.



Advertisement

Advertisement



SOME WOMEN BORN UNDER
The Sign Of The Ram
WILL STOP AT NOTHING

A compelling story of an extraordinary woman, **THE SIGN OF THE RAM** marks the return of **SUSAN PETERS** to motion pictures in a portrayal which is a superb dramatic achievement. Co-starring with Miss Peters in this eloquently emotional screen version of the best-selling Margaret Ferguson novel

are Alexander Knox, Phyllis Thaxter, Peggy Ann Garner, Ron Randell, Dame May Whitty and Allene Roberts. Charles Bennett wrote the screenplay; Irving Cummings, Jr. produced and John Sturges directed it. **THE SIGN OF THE RAM** is an Irving Cummings production . . . a Columbia Picture.